Handbuch

der

Aesthetik

und der

Geschichte der bildenden Künste.

Von

Joseph Dippel,

der Philosophie Doctor.

Regensburg.

Druck und Verlag von Georg Joseph Manz.

1871.

Seinem

hochverehrten Lehrer

Dr. Ludwig Urlichs,

königlichem Hofrath, Universitätsprofessor und Vorstand des Wagner'schen Institutes in Würzburg,

in Ehrfurcht und Dankbarkeit

gewidmet

vom Verfasser.

Vorrede.

Da in der Einleitung zu den nachfolgenden Untersuchungen die Wichtigkeit und Bedeutung ästhetischer Studien zur Genüge hervorgehoben und klar gelegt ist, so ist es nur Weniges, was ich dem Buche vorauszuschicken mich veranlaßt fühle.

Vorliegendes Buch ist entstanden aus einer Reihe von Vorträgen, welche ich früher den Alumnen des Klerikalseminars in Passau aus oberhirtlichem Auftrage gehalten habe. Selbst gründlicher Kenner und eifriger Beförderer der christlichen Kunst wollte Bischof Heinrich, daß auch der heranwachsende Klerus nicht völlig fremd sei auf dem Gebiete des christlichen Kunstlebens, sondern wenigstens das Wesentlichste aus dem so umfangreichen Stoffe der christlichen Kunstgeschichte sich anzueignen bemüht sei. Die Berechtigung eines solchen Wunsches und

das Zeitgemäße der Realisirung desselben muß Jeder anerkennen, der einsehen gelernt hat die Wahrheit, die Professor Deutinger in folgendem Satze ausgesprochen hat: „Wenn die Kunst verfällt und die Wissenschaft, so sind die Felder verloren, die von der Religion den Samen des übernatürlichen Lebens empfangen sollen."

Soll aber ein Verständniß der christlichen Kunst erzielt werden, so muß meines Erachtens auf die Grundlage zurückgegangen werden, auf welcher sich dieselbe erbaut, und müssen auch die anfänglichen Keime aufgezeigt werden, aus denen sie zu so herrlicher Blüthe sich herausgebildet hat. Diese Keime reichen aber zurück in die Culturperiode des alten Heidenthums, und so war es für mich klar, daß auch eine gedrängte Uebersicht über die antike Kunst nicht vermißt werden könne. Weiters konnte mir nicht entgehen, daß eine bloße Kenntniß der Geschichte der Kunst nicht genüge zur Erzielung jener ästhetischen Ausbildung, von der ich in der Einleitung gesprochen, daß vielmehr, um ein Verständniß der Kunstwerke zu erlangen, unumgänglich nothwendig ist zu wissen, was die Kunst überhaupt sei, welche Gesetze und welche Eigenschaften an einem Werke erkennbar sein müssen, das als Kunstwerk soll gelten können u. dgl. Dieses und manches Andere aufzuzeigen ist aber Sache der Aesthetik, und so mußte ich mich entschließen, den Vorlesungen über Kunstgeschichte Vorträge über die wichtigsten Fragen der Aesthetik vorauszuschicken; und so hat sich denn von selbst der Inhalt erweitert zu einer „Aesthetik und Geschichte der bildenden Künste".

War so die Aufgabe fixirt, so entstand die Frage nach einem Buche, das alles Dieses auf gedrängtem Raume mit der nöthigen Vollständigkeit enthielte, das sonach den Vorträgen hätte zu Grunde gelegt werden können. Da ein solches nicht existirte, so entschloß ich mich, selbst den Versuch mit einem solchen Buche zu machen, und hoffe, daß der Versuch nicht ganz unglücklich ausgefallen ist.

Aus dieser Entstehungsgeschichte des Buches ist sofort ersichtlich, daß dasselbe keineswegs eine Erweiterung und Vermehrung des kunsthistorischen Materials anstrebt und keinen Anspruch auf vollständige Originalität erheben kann, da ja selbstverständlich die zahlreichen Vorarbeiten sorgfältig benutzt werden mußten, um so mehr als viele derselben bereits die allgemeinste Anerkennung gefunden haben. Wer auch könnte auf diesem Gebiete eine völlig originelle Arbeit liefern wollen, ohne von dem ernsten Worte des Dichters betroffen zu werden:

„Wehe dir, wenn du, genügend dir selbst, in vermessenem Streben
Ohne die führende Hand gleich an das Höchste dich machst!"

Ich fürchte nicht, daß ein verständiger Beurtheiler die ausgebreitete Benützung der verschiedenen Werke von Deutinger, Dursch, Jungmann, Kreuser, Aloys Kuhn, Lasaulx, Lotze, Lübke, Neumaier, Pezolt, Springer, Otte, Sighart, Unger, Görling, Kugler, Trautmann, Lemcke u. m. a. tadelnswerth finden werde, glaube vielmehr, daß auch hier Anwendung finden soll, was der geniale Jacob Balmes einst ausgesprochen, daß nämlich nicht Alle neue Münzen prägen können und daß es auch verdienstlich sei, die bereits geprägten in Umlauf zu setzen,

oder, wie Cicero schon gesagt, daß bei nützlichen Erfindungen den Verbreitern derselben das zweite größte Verdienst zufällt. — Was Tadel verdienen könnte, ist vielmehr die nicht vollständige Benützung der vorhandenen Literatur namentlich vieler Specialforschungen, die mir eben nicht zu Gebote standen, da es bei meiner Entfernung von größeren Bibliotheken und in meiner Abgeschiedenheit von allen wissenschaftlich thätigen und strebsamen Männern mir absolut unmöglich war, Alles zu erhalten und Alles zu verwerthen, was Berücksichtigung verdient haben würde. Namentlich wird dieses von der Geschichte der antiken Kunst gelten, in welcher neuere Forscher verschiedene Entdeckungen gemacht haben, die zur Aufhellung mancher Dunkelheit dienen. Uebrigens war hier von vornherein auf erschöpfende Behandlung und Vollständigkeit verzichtet. Eine ausführlichere Behandlung derselben liefert Dr. Reber's Kunstgeschichte des Alterthums, die mir indeß erst nach Vollendung des Druckes zukam, so daß sie nicht mehr benützt werden konnte.

Unter den oben angeführten Autoren fehlt der Name eines Mannes, dem ich mehr als allen Anderen verdanke, da ich von demselben die erste Anregung zu einem eingehenden Studium der Kunst und ihrer Geschichte erhielt und von demselben zuerst in diese Wissenschaft eingeführt wurde. Es ist dieß mein unvergeßlicher Lehrer, Herr Hofrath und Universitätsprofessor Dr. Urlichs in Würzburg, aus dessen Vorlesungen ich mir manche Notizen sammelte, die mir bei Ausarbeitung des Werkes die ersprießlichsten Dienste leisteten. Vielleicht ist

es den zahlreichen Schülern dieses vorzüglichen Lehrers, die vor mir, mit mir und nach mir seinem Worte gelauscht, angenehm, hier an Das, was sie einst mit größtem Interesse vernommen haben, erinnert zu werden und in den Stand gesetzt zu sein, nochmals mit Muße Das ihrem Geiste vorzuführen, was ihnen in früheren schöneren Tagen so manchen geistigen Genuß verschafft hat.

Möge Herr Professor Urlichs die Widmung des Werkes von meiner Seite als Zeichen der aufrichtigsten Dankbarkeit annehmen und dabei nicht achten der Mängel und Unvollkommenheiten, die dem Werke anhaften. Hat ja doch er selbst mich zur Veröffentlichung ermuntert durch die Erklärung, daß dasselbe des Druckes vollkommen würdig sei und durch folgende Recension: „Es umfaßt den Stoff vollständig, ordnet denselben verständig und übersichtlich. Die philosophische Durchbildung ist gediegen; endlich verdient die klare Darstellung alles Lob. Ich bezweifle nicht, daß das Werk namentlich bei jungen Klerikern verdienten Beifall finden und erheblichen Nutzen stiften wird, besonders da ein ähnliches meines Wissens noch nicht existirt." Möchte diese letztere Meinung sich verwirklichen; ich wäre dann hinreichend entschädigt für die großen Mühen und Opfer, die mit der Ausarbeitung nothwendig verbunden waren und die zu tragen nur die Liebe zur Sache möglich gemacht hat. Im Uebrigen gestehe ich gerne, daß ich das Urtheil Urlichs' als ein zu günstiges bezeichnen muß, indem ich nur zu gut selbst fühle, daß das Werk in vielfacher Hinsicht der Verbesserung nicht bloß fähig, sondern auch bedürftig

wäre, wie ich denn thatsächlich bereits einzelne Ungenauigkeiten für eine spätere Ueberarbeitung mir angemerkt habe.

Auf die Aufnahme von Holzschnitten, so sehr ich das Nützliche derselben anerkenne, mußte verzichtet werden, da sonst das Buch unverhältnißmäßig theuer und so eine weitere Verbreitung unmöglich geworden wäre. Zudem ist mit wenigen Bildern nicht viel gewonnen und müßte doch stets wieder ein Kunst-Atlas zu Hilfe genommen werden, der überhaupt für das Studium der Kunstgeschichte ein unentbehrliches Requisit ist, das sich auch Jeder zu verschaffen im Stande ist, seitdem die Buchhandlung von Ebner und Seubert in Stuttgart eine Volksausgabe von Lübke's „Denkmäler der Kunst" veranstaltet hat.

Schließlich glaube ich noch in Bezug auf die Anordnung des Stoffes eine Bemerkung machen zu sollen, die es rechtfertigen soll, warum ich die drei Künste gesondert und nicht gleichzeitig neben und mit einander zur Darstellung gebracht habe. Es gereicht mir zu besonderer Befriedigung, mein Verfahren rechtfertigen zu können mit den Worten, die Dr. Reber in der Vorrede zu seiner Kunstgeschichte des Alterthums niedergeschrieben hat und die ganz Dasselbe aussprechen, was ich mir selbst bei Erwägung der Frage wiederholt vergegenwärtigt habe. Wohl nämlich kann ich nicht in Abrede stellen, daß das in den meisten Kunstbüchern eingehaltene Verfahren, Architektur, Plastik und Malerei eines jeden Zeitraumes mit einander zu behandeln, der historisch correctere Weg gewesen wäre, allein innere und praktische Gründe schienen mir den von mir

eingeschlagenen besser zu empfehlen. Richtig sagt ja Dr. Reber: „Zunächst schien mir sicher, daß der Zusammenhang der Entwicklungsstadien jeder einzelnen Kunst ein noch weit innigerer sei als der einer Schwesterkunst mit einer anderen selbst in der gleichen Periode, und daß die Unterbrechung weit fühlbarer werde, wenn der Faden auch für jede der drei Künste so oft durchschnitten werden müßte, als die Entwicklungsperioden es verlangten, indem ja dann jede Kunst ihren besonderen Abschnitt zu wiederholten Malen erheischt. Wenn also auch synoptisch Etwas gewonnen würde, so müßte zugleich an zusammenhängendem Verständniß der einzelnen Kunstarten ungleich mehr verloren gehen, oder doch dasselbe wesentlich erschwert werden. Dazu kommt, daß die Entwicklungsstadien nicht immer parallel gehen, daß die eine Kunst früher als die andere zu ihrer Reife gelangt, länger als die andere sich erhält, und so ihre Perioden sich nicht gleichzeitig gliedern und abgrenzen, so daß es doch wieder in gewissen Beziehungen an innerem Zusammenhange fehlt, und ein gleichmäßiges Fortschreiten unmöglich ist. Ich habe daher auch immer gefunden, daß Bücher, welche eine einzelne Kunst behandeln, förderlicher sind, als allgemeine Kunstgeschichten, weil die Verbindung zu künstlich, schwierig und verwirrend ist und die sachliche Entwicklung zu oft zerrissen werden muß, wenn das Chronologische systematisch verfolgt wird."

Ich glaube nicht, daß man gegen diese Ausführungen etwas Begründetes wird vorbringen können.

Und so möge denn das Buch, so wie es geartet ist,

seinen Weg in die Oeffentlichkeit nehmen, bei recht Vielen freundliche Aufnahme finden und zur Förderung des guten Geschmackes, sowie zur weiteren Verbreitung einer Wissenschaft beitragen, die heut zu Tage wohl nicht mehr als Stiefkind behandelt werden kann und deren Kenntniß in gar vielen Fällen auch praktische Vortheile gewähren kann.

Im August 1871.

Joseph Dippel.

Inhalt.

Seite

I. Allgemeiner Theil.

II. Besonderer Theil.

Die einzelnen Künste, ihre Gesetze und geschichtliche Entwicklung.

A. Die Architektur.

I. Abschnitt. Die antike, heidnische Kunst

II. Abschnitt.

III. Abschnitt. Verbindung christlicher und antiker Elemente.

IV. Abschnitt.

B. Die Plastik.

I. Abschnitt. Die antike heidnische Bildnerei.

I.

Allgemeiner Theil.

§. 1.

Einleitung:

Wichtigkeit der ästhetischen Bildung.

Nachdem die Welt geschaffen und mit den verschiedensten anorganischen und organischen Wesen erfüllt war, da fehlte noch ein Wesen, das die Mannigfaltigkeit der geschaffenen Dinge zur Einheit zusammenzufassen geeignet war. Darum ging, wie die Schrift sagt, Gott mit sich selbst zu Rathe und sprach: „Lasset uns den Menschen machen nach unserem Bilde und Gleichnisse, der da herrsche über die Fische des Meeres und das Geflügel des Himmels, und die Thiere und über die ganze Erde, und alles Gewürm, das sich reget auf Erden." Sonach ist es die Aufgabe und die Bestimmung des Menschen, Herrscher zu sein über die gesammte geschöpfliche Welt, und um dieser seiner Aufgabe gewachsen zu sein, ist er nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen worden. Ebenbild Gottes ist aber der Mensch nur durch seinen Geist; nur durch seinen Geist ist er also auch zur Beherrschung der Creaturen geeignet. Nachdem aber das ursprünglich gesetzte Verhältniß verkehrt und die Herrschaft über die Natur dem Menschen entschwunden oder wenigstens bedeutend geschmälert ist, ist es Lebensaufgabe jedes einzelnen Menschen, sich durch eigene Bemühung eine immer größere Herrschaft über das gesammte Naturleben zu erringen, was nur durch allseitige Ausbildung des gottebenbildlichen Charakters d. i. des Geistes geschehen kann. Nun hat aber der an sich ungetheilte Geist oder die Eine den ganzen Menschen belebende und erfüllende

1*

Substanz mehrere Kräfte und Potenzen, deren jede ihre besondere Entwicklung und Ausbildung erheischt, soll von Geistesbildung überhaupt die Rede sein können. Wollen wir nun die Elementarthätigkeiten und Kräfte der menschlichen Seele aufsuchen, so können wir alle Functionen der intellectiven Seele auf drei Grundthätigkeiten zurückführen, auf das **Vorstellen**, das **Wollen** und das **Fühlen**.[1]) Das Vorstellungs- oder Erkenntniß-, das Begehrungs- oder Wollens- und das Empfindungs- oder Gefühlsvermögen, dieß sind also jene drei Grundkräfte, durch deren möglichst vollkommene Ausbildung und Entwicklung sich der Mensch die Herrschaft über die Natur zu erringen bestrebt sein, und an deren Vervollkommnung er sein ganzes Leben hindurch arbeiten muß. Und zwar verlangen alle drei Grundkräfte eine gleichmäßige Ausbildung, wenn anders die Bildung des Menschen eine geordnete und harmonische sein soll. Darum muß das Streben des Menschen in möglichst gleichmäßiger Weise auf Wahrheit, Güte und Schönheit gerichtet sein, da ja diese als die den drei Grundkräften entsprechenden objectiven Zielpunkte bezeichnet werden müssen. Denn die Erkenntnißkraft kann nur in der möglichst vollkommenen Durchdringung der Wahrheit, der Wille nur in sittlicher Vollkommenheit und das Gefühls- und Gemüthsleben nur in wahrhafter Schönheit seine Befriedigung und seinen Ruhepunkt finden. Oder, um es mit anderen Worten zu sagen, die philosophische, ethische und ästhetische Bildung muß in gleicher Weise Gegenstand menschlichen Ringens und Strebens sein, weil da, wo die eine auf Kosten der anderen bevorzugt wird, eine einseitige Entwicklung die nothwendige Folge sein müßte und von vollkommner oder allgemeiner Bildung nicht mehr die Rede sein könnte. Und so ergibt sich schon vom Standpunkte der allgemeinen Bildung die Nothwendigkeit der besonderen Pflege und Cultivirung des Gefühlsvermögens, welches als die eigentlichste Potenz für die Idee des Schönen erscheint. Ich glaubte, hierauf aufmerksam machen zu sollen, weil man zwar die Nothwendigkeit der möglichst vollkommenen Entwicklung des Erkenntniß- und Willensvermögens, oder das Bedürfniß wissenschaftlicher Bildung und ethischer Vollkommenheit zuzugestehen pflegt, während man die Pflege des Gefühlsvermögens nicht selten als etwas Gefährliches oder wenigstens als etwas ganz Unnützes und Ueberflüssiges zu betrachten geneigt ist. Ich bin nun nicht Willens zu leugnen, daß eine einseitige Ausbildung des Gefühls- oder Gemüthslebens manche Gefahren mit

[1]) Phantasie, Einbildungs- und Gefühlsvermögen können mit einem Worte als „Gemüth" bezeichnet werden.

sich bringt und jene falsche Sentimentalität im Gefolge hat, welche dem besseren Erkennen und Wollen gegenüber der Wahrheit nicht minder als den rechtlichen Verhältnissen feindlich entgegensteht. Gleichwohl muß ich behaupten, daß eine bloß wissenschaftliche Bildung und bloße ascetische Lebensweise oder bloße Frömmigkeit ebenso einseitig und nicht minder gefährlich und nachtheilig ist, als jene verabscheuungswürdige Sentimentalität. Es muß dieses von selbst einleuchten, und wenn Jemand diese Wahrheit bezweifeln zu sollen glaubt, so möge er sich nach concreten Fällen umsehen, die leider nur zu sehr die Richtigkeit meiner Behauptung darthun, und die in reichlicher Fülle sich darstellen. Ist ja doch die Seele nicht bloß Erkenntniß-, auch nicht bloß Willensvermögen allein, sondern Erkenntniß-, Gefühls- und Willenskraft sind zur unzertrennlichen Einheit der Seele oder der geistigen Substanz des Menschen vereinigt, weßwegen auch alle drei Potenzen gleichmäßiger Ausbildung nothwendig bedürfen. — Zudem sind die drei Seelenvermögen nicht in der Weise von einander zu sondern, daß man die Ausbildung des einen vernachlässigen dürfte und doch die anderen vollkommen zur Entwicklung zu bringen hoffen könnte. Vielmehr greifen sie innig ineinander und namentlich ist das Gefühls- oder Gemüthsleben, welches die eigentliche Kraft für das Schöne ist, in hohem Grade von dem Erkenntnißvermögen, besonders von den Stufen der Phantasie [1]) und der Imagination abhängig und auch umgekehrt, so daß ohne entsprechende Bildung des einen auch die Ausbildung des anderen unmöglich ist. [2]) Näher auf dieses interessante Thema einzugehen ist hier nicht der Ort, weßhalb ich auf die größeren Lehrbücher der Psychologie verweise. Wer sich aber von der innigen Wechselbeziehung der einzelnen Seelenkräfte überzeugt hat, der wird leicht begreifen, mit welch' großem Rechte der geistreiche Philosoph und Aesthetiker Deutinger — der leider viel zu früh für die Wissenschaft gestorben ist — sagen konnte, daß ohne Wissenschaft der Kunst nicht einmal ein vollkommenes Selbstbewußtsein möglich sei.

Am Schlusse des §. 11 seiner Schrift über das „Gebiet der Kunst", wo er die „nothwendige Einheit der Kunst mit der Erkenntniß" nachweist, sagt er: daß die Potenz des Könnens oder der Kunst nothwendig auf das Bewußtsein zurückgeführt werden müsse und fährt dann fort: [3]) „Eine Ausschließung der einen dieser Grundkräfte von der

[1]) Vgl. Dursch, der symbolische Charakter der christlichen Religion und Kunst. S. 186 ff.

[2]) Ulrici, Gott und der Mensch. S. 562 f.

[3]) Deutinger.

andern ist also eine die höchste Position der Freiheit negirende Voraussetzung und müßte die Einheit aller Kräfte des Menschen in dem freien Persönlichkeitsgrunde aufheben. Die Zurückführung der einen dieser Grundkräfte zur andern ist Bedürfniß des Menschen zur Constituirung seines Selbstbewußtseins und folglich wesentliches Gebiet der Philosophie." Und später schreibt derselbe Gelehrte auf S. 146: „Die Kunst gehört zum Wesen des Menschen in seinem Fürsichsein, und darum muß es von ihr ein wissenschaftliches Bewußtsein geben, wenn überhaupt der Mensch zur Erkenntniß seines Wesens gelangen kann und gelangen muß. Diese Wissenschaft der Kunst, da sie eine bestimmte wesentlich menschliche Thätigkeit zum Gegenstande hat, muß daher auch mit denjenigen Wissenschaften, die gleichfalls mit den an sich wesentlichen Thätigkeiten des Menschen sich beschäftigen, auf gleicher Stufe stehen. Es kann somit die Kunstlehre von der Denklehre nicht verschlungen sein, sondern steht als Lehre von einer eben so wesentlichen Kraft des Menschen, als das Denken ist, mit derselben in gleich wesentlicher Beziehung zum menschlichen Bewußtsein. Ist es nothwendig, daß der Mensch zum Bewußtsein der Denkthätigkeit gelange, so ist es ebenso nothwendig, daß er zum Bewußtsein der Kunst gelange, wenn er zum Bewußtsein seiner selbst kommen will." Ja wahrhaftig, man kann es unbedenklich aussprechen, daß die Kunst ein Bedürfniß der Menschheit ist.[1]) Denn „die volle Entwicklung der menschlichen Kräfte in ihrer wesentlichen Bestimmung ist eben so wenig denkbar ohne die Kunst, wie ohne die Wissenschaft." Darum wird man auch bei Beurtheilung der Bildungsstufe irgend einer Zeit oder irgend eines Volkes nicht allein auf die Wissenschaft, sondern ebenso sehr auch auf die Kunstthätigkeit desselben Rücksicht nehmen müssen und auf den Kunstgeschmack, der als ein wahrhafter Höhenmesser des geistigen Lebens erscheint. Denn je innerlicher der Geist selbst geworden, d. h. je tiefer er in das Wesen der Dinge eingedrungen ist, je höher er den Grund aller Dinge setzen gelernt hat, um so Innerlicheres sucht er auch in der Erscheinung, um so mehr ist er geeignet, das Innerste (eines Kunstwerkes) zu finden. Es steigert sich somit die Anforderung des Subjectes an die Erscheinung um so höher, je höher die Bildung des geistigen Lebens gestiegen, und je inniger mit dem ganzen Leben dieselbe verbunden ist. Umgekehrt kann man also sagen, daß ein Mensch, der keinen gebildeten ästhetischen Geschmack hat, der mit den gewöhnlichsten Producten, die in sinnlicher

---

[1]) Deutinger, S. 189.

Erscheinung ihm entgegentreten, sich begnügen kann, dadurch einen Beweis seiner mangelhaften geistigen Bildung überhaupt ablegt. Aus diesem Wenigen, was ich hier angeführt, geht, glaube ich, zur Genüge hervor, daß es für jeden Menschen äußerst wichtig ist, sich ästhetische Bildung zu verschaffen. Man wird mir nun vielleicht mit bedenklicher Miene die Frage stellen, ob denn jeder Mensch, der auf Bildung Anspruch macht, Künstler sein soll? So wenig es mir in den Sinn kommt, von jedem gebildeten Manne zu fordern, daß er Schriftsteller sei und die Errungenschaften seines Geistes in sinnlich äußerer Erscheinung verkörpert vor die Oeffentlichkeit bringe, sondern wie nur erforderlich ist, daß er im Stande sei, über die Probleme der Wissenschaft und die großen Fragen, welche die Zeit bewegen, selbstständig und mit aus seinem Innern gefundenen Gründen sich seine begründete Meinung und Ueberzeugung zu bilden: ebenso ist auch nicht erforderlich, daß er Dasjenige, was er in seinem Geiste mit der Idee gemessen und als derselben entsprechend und somit als schön erfunden hat, in Materialien verkörpert darstelle. Aber dieß muß man von ihm fordern, daß er die von Anderen — denen die Natur die Befähigung dazu gegeben hat — in Erscheinungsformen niedergelegten Ideen zu erkennen, zu würdigen und zu beurtheilen im Stande sei und Nichts als Kunstwerk ansehe, was bloß mechanisches Handwerk hervorgebracht hat. Nur das ist mit der behaupteten Nothwendigkeit „ästhetischer Bildung" gefordert, daß der auf Bildung Anspruch machende Mann sein Empfindungs- und Gefühlsvermögen, seinen guten Geschmack so weit ausgebildet habe, daß er das Schöne von dem Häßlichen, das Erhabene von dem Niederen, das Reizende von dem Grausigen u. s. w. zu unterscheiden vermag und nur Das für schön halte, was wirklich der Idee des Schönen entspricht, alles Ideewidrige dagegen von sich abweise. Doch hiezu — höre ich einwenden — bedarf es doch wahrlich keine besondere Belehrung und Anweisung, wie sie die Aesthetik zu geben sucht, da man ja den besten Leitstern zu diesem Ziele schon in seinem Herzen, im eigenen Gefühle trage, das uns weit sicherer überall das Schöne als solches erkennen lasse, als dieß irgend eine Belehrung von Außen her zu bewirken im Stande ist. Ich will gegen diese Einrede nicht hervorheben, daß man, wenn diese Argumentation Geltung hätte, ebenso auch die Nothwendigkeit wissenschaftlicher Belehrung leugnen müßte, da wir ja auch in unserem Inneren ein untrügliches Kriterium der Wahrheit tragen; auch will ich nicht hinweisen auf die geschichtliche Thatsache, daß zwar jeder Mensch Etwas für schön hält, daß aber ein Anderer gerade Dasselbe für abscheulich

und häßlich ansieht; sondern ich will nur anführen, was der bekannte Philosoph oder vielmehr Theosoph Dr. Julius Hamberger in seiner Schrift über: „Christenthum und moderne Cultur“ auf S. 56 sagt, wo er über diese Einrede schreibt: „Es muß uns das Gefühl für Schönheit schon an- und eingeboren sein, wenn überhaupt vom Schönen und dessen Ausgestaltung wie von seiner Anerkennung die Rede bei uns sein soll. Für offenbare Beschränktheit hätte man es dagegen zu halten, wenn Jemand der Meinung sich überließe, unter Abweisung aller der Hilfe, welche sich in den hier einschlägigen wissenschaftlichen Bestrebungen so vieler Jahrhunderte und deren Zusammenfassung in ein System darbietet, lediglich aus sich selbst zur echten Würdigung alles Schönen gelangen zu können. Unser Bewußtsein ist von Natur keineswegs ein ungetrübtes, sondern von unzählig vielen irrthümlichen Meinungen, grundlosen Voraussetzungen, blinden Träumereien umdüstert, auch wohl durch so manche verkehrte Neigungen und fehlerhafte Triebe verunreinigt.“ So weit Hamberger.

Es steht sonach fest, daß es für jeden gebildeten Menschen überhaupt nothwendig ist, sich der ästhetischen Ausbildung zu befleißen; und eben darum ist es auch für jeden Priester, der doch vorzugsweise und im ganz vorzüglichen Sinne „gebildet“ sein muß, unerläßliche Pflicht, sich die nothwendige Kenntniß über die Kunst und ihre Geschichte anzueignen. Sollten hiefür noch besondere Beweise gefordert werden, so erlaube ich mir, anzuführen, was Männer, denen gewiß nur das Wohl des Klerus und der Menschheit am Herzen liegt, hierüber gedacht und ausgesprochen haben. Hören wir vor Allen den großen Pastoraltheologen Amberger, der sich II. Bd. S. 767, Nr. 9 folgendermaßen vernehmen läßt: „Groß ist die Aufgabe der Kunst, und daher ist sie auch eine der sorgfältigst gepflegten Pflanzen im Garten der Kirche, und ward von Anfang fast ausschließlich von ihren Dienern gewartet und verbreitet und groß gezogen. Die Klöster zumal waren allezeit die eigentlichen Pflanzschulen wie der Wissenschaft so der Kunst. Wäre es nun nicht zu beklagen, wenn Einer der Priester dieser Tage hierin keine Kenntniß besäße, wenn durch ihn in's Heiligthum eine Kunst eingeführt würde, die Alles eher, denn christlich ist, wenn alles Urtheil und tieferes Verständniß dem Wächter des Hauses Gottes und seiner Zier selbst ermangelte? Ist es nicht zu wünschen, daß, wie in Wissenschaft und im Cultus, auch in der Kunst der Geist der Kirche besonders in ihren Priestern sich wieder wahrhaft und lebendig herrschend zeige, und sie dränge, mit jenem Liebhaber des Heiligthums zu sagen: „Herr! ich liebe die Zier deines

Hauses, und den Ort, da deine Glorie inwohnt!" Sollte diese Seite der Pastoralwissenschaft nicht von großer Bedeutung sein?" Und er fügt dann noch hinzu: „Möchte von dem Klerus aller Länder recht bald gesagt werden können, was von dem Frankreichs vor einiger Zeit gesagt worden (von Montalembert): „„Der ganze Klerus hat den Weg der Wiederherstellung betreten. Durch die Vorschriften und das Beispiel mehrerer hervorragender Bischöfe ermuntert, hat er sich der Erhaltung der Monumente des Glaubens unserer Väter mit einem Eifer, einem Verständniß, einer Thätigkeit hingegeben, die während der letzten zwei Jahrhunderte selbst unsere Väter nicht mehr gekannt hatten. Und nicht allein, daß er lernt erhalten und wiederherstellen, wie man die alten Kirchen erhalten und wiederherstellen muß, sondern er will auch, daß die neuen Kirchen das Gepräge der katholischen Tradition tragen. Allenthalben erheben sich romanische und gothische Kirchen, und bald wird man es weder ertragen noch verstehen können, daß griechische Tempel, Bauwerke eines doppelschlächtigen und unbestimmten Styles eine Stelle usurpiren wollen, die ausschließlich den Eingebungen des christlichen Geistes angehören muß.""

Leider müssen wir zu unserer Schande gestehen, daß wir noch lange keinen Anspruch machen können auf dieses Lob, welches Montalembert dem französischen Klerus hier gespendet. Denn welche Vermischung von Baustylen, welche unpassende Zuthaten in der Zierde des Hauses Gottes muß man nicht noch so häufig sehen! Wahrlich, bei uns ist es noch sehr nothwendig, daß wir uns die Worte der Pastoralinstruction der Diöcese Eichstätt zu Gemüthe führen, die Worte nämlich: „Die Pfarrer und andern Priester dürfen es nicht versäumen, Kenntniß der heiligen alten Ueberlieferung und ein freies Urtheil in Sachen der Kunst sich zu erwerben." Ja, Aufgabe der Priester ist es zumeist, dahin zu wirken, daß „für die Kirche edlere und würdigere Kunstwerke geschaffen werden, als womit in der letzten Zeit christliche Kirchen geschmückt wurden und dann überhaupt den christlichen Kunstsinn wieder zu beleben." Gewiß sehr zu bedauern ist es daher, daß die Priester diese ihre Aufgabe so sehr mißkennen, daß ihnen von kirchlich gesinnten Laien hierüber bittere Vorwürfe gemacht werden können und sie lebhaft an die Besinnung über ihre Verpflichtungen gemahnt werden, wie es noch unlängst von Dr. August Reichensperger geschehen ist, der in seiner Broschüre „Die Kunst Jedermanns Sache" S. 18—19 schreibt, daß die Kunst den jetzigen Priestern nahezu ein Fremdling geworden, dem man kaum noch die Wegsteuer reicht, und dann erinnert, daß die Wahrheit

mit doppelter Macht auf die Gemüther wirkt, wenn sie im Gewande der Schönheit erscheint, weßhalb die Priester sich mehr mit Aesthetik beschäftigen und auf dem Kunstgebiete sich die nothwendigen Kenntnisse erwerben sollten. Leider fehle es hier noch gar sehr, wie daraus begreiflich und erklärlich wird, daß an den Priesterseminarien die Kunst durchweg sehr stiefmütterlich behandelt werde.

§. 2.

Uebergang zum Begriff der Aesthetik.

Nachdem wir uns, wie ich glaube, hinlänglich von der Wichtigkeit des Studiums der Aesthetik überzeugt haben, wollen wir uns jetzt sogleich an unsere Aufgabe machen, die darin besteht, daß wir uns den Entwicklungsgang, den die Kunst im Laufe der christlichen Zeit genommen hat, zur Erkenntniß bringen und uns den Zusammenhang der Kunstgeschichte mit der Religions- und Dogmengeschichte und mit dem christlichen Leben überhaupt klar zu machen suchen, auf daß wir auf solche Weise uns befähigen, zur Regeneration wahrhaft christlicher und kirchlicher Kunst auch unser Scherflein beizutragen dadurch, daß wir bei Renovirungen oder neu zu beschaffenden Werken christlicher Cultusstätten und Gegenstände nur solche Formen zur Anwendung bringen lassen, die dem Geiste und der Idee des katholischen Christenthums angemessen und entsprechend sind, die sich aus dem wahrhaft kirchlichen Leben naturgemäß herausgewachsen haben.

Selbstverständlich können wir aber nicht sogleich ex abrupto mit der Geschichte der Kunst beginnen, sondern wir müssen uns vorerst darüber Klarheit verschaffen, was denn die Kunst eigentlich sei, was denn dazu gehöre, damit ein von Menschenhand geschaffenes Werk als **Kunstwerk** bezeichnet werden könne. Dieß zu erörtern ist Aufgabe einer besonderen Wissenschaft, die sich seit den Tagen des Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten (der ein Schüler des Fortsetzers und Ueberarbeiters der Leibnitz'schen Philosophie, Christian Wolff's, war und von 1714—1762 lebte) den Namen „Aesthetik" beilegte. — Darum ist es im Interesse wissenschaftlicher Behandlung uns dringend geboten, wenigstens das Wesentlichste aus der „Aesthetik" uns in aller Kürze zu vergegenwärtigen und uns so die Kriterien zu verschaffen, nach welchen wir dann die einzelnen Perioden der Kunstentwicklung und jedes einzelne Kunstwerk selbst beurtheilen können.

§. 3.

Begriff der Aesthetik.

Das Wesen einer Sache ist im richtigen Begriffe derselben ausgesprochen. Ebenso muß im Begriffe einer Wissenschaft der wesentliche Inhalt und Gegenstand derselben zusammengefaßt und die Aufgabe derselben angedeutet sein, da ja diese nur die Realisirung des Begriffes sein kann. Suchen wir uns darum über den Begriff der Aesthetik zu orientiren.

Wenn wir den Begriff **Aesthetik** philologisch analysiren wollen, so sehen wir sogleich, daß das Wort griechischen Ursprungs ist und mit dem Zeitwort *αἰσθάνομαι* oder dem Substantivum *αἴσθησις* zusammenhängt, daß somit *αἰσθητική*, (*τέχνη* oder *ἐπιστήμη*) nichts Anderes bedeutet, als die Lehre von den sinnlichen Empfindungen oder auch die Lehre von der sinnlichen Erkenntniß, in welcher Bedeutung dieses Wort auch in neuester Zeit noch von Balmes genommen ist, der unter der Bezeichnung „Aesthetik" die Wissenschaft, die von der Sensibilität handelt, versteht und damit die Metaphysik beginnt. Der neuere Sprachgebrauch indeß hat die Wortbedeutung so ziemlich eingeschränkt und die Benennung „Aesthetik" lediglich auf die Wahrnehmungen des Schönen übergetragen, so daß man gewöhnlich nichts Anderes darunter versteht, als die Lehre vom Schönen und allem Dem, was damit in Verbindung und im Zusammenhang steht.

Dieß ist die in unserer Zeit am meisten herrschende Begriffsbestimmung von „Aesthetik", weßhalb wir auf einige andere nur vereinzelt und vorübergehend gebrauchte Definitionen —, nach welchen die „Aesthetik" jene Wissenschaft sein soll, welche sich entweder nur mit dem vom Menschen erzeugten Schönen (also dem Kunstschönen) befaßt, oder welche die durch die Gegenstände in uns angeregten Gefühle der Lust und Unlust analysirt und somit reine Geschmackslehre enthält —, nicht näher eingehen wollen.

Man kann nun allerdings der Ansicht sein, daß der Name „Aesthetik" unpassend gewählt ist und daß die Bezeichnung „Philosophie der Kunst" oder noch bestimmter „Philosophie der schönen Kunst", welche Hegel vorgeschlagen, vorzuziehen sei. Oder wenn man durchaus einen griechischen Namen haben will, könnte man des von **Krug** gebrauchten sich bedienen, der die Lehre vom Schönen und von der schönen Kunst als „Kalleologie" und „Kalleotechnik" bezeichnet,

welche Bezeichnung neuestens Jungmann in Vorschlag gebracht hat, obgleich er glaubt, daß man den falschen Namen nicht wird fallen lassen wollen. Auch wir sind der Ansicht, daß der nun einmal eingebürgerte Name „Aesthetik" sich erhalten wird, obgleich derselbe auf einer psychologischen Unrichtigkeit beruht, welche sich einer Verwechslung oder vielmehr einer Nichtunterscheidung von Empfindung und Gefühl schuldig macht. Und doch ist zwischen Empfindungen und Gefühl ein weittragender Unterschied zu statuiren, indem erstere stets an Nervenreize geknüpft sind, während das Gefühl im Allgemeinen zu bestimmen ist als das Innewerden der Seele, ob und inwiefern ihre eigenen Zustände ihrem Dasein und ihrer Entwickelung förderlich oder hinderlich sind.

Dieses vorausgesetzt, können wir die Erklärung, welche Lemcke über den Ursprung des Namens „Aesthetik" gibt, wohl nicht gelten lassen. Er sagt nämlich in seiner „Populären Aesthetik" (S. 117), daß die griechischen Philosophen und namentlich Platon das Schöne zu einem Hauptgegenstande ihrer Untersuchung gemacht haben. Die Grundlage der gesammten Schönheitslehre Platon's bilde nun seine Lehre von der Präexistenz der Seele und der Ideenwelt, sowie seine Anthropologie. Um allein von der letzteren zu reden, so zerfalle ihm das Wesen des Menschen in Empfinden, Denken oder Erkennen, und Wollen. Das Höchste aber, worauf sich die Empfindung zu richten vermöge, sei das Schöne. Sonach sei das höchste Ziel der Empfindungslehre oder Aesthetik das Schöne, woraus von selbst der Grund sich ergebe, warum man die Lehre vom Schönen als „Aesthetik" bezeichnen konnte, darum nämlich, weil man das ganze Gebiet der Empfindungen nach seinem Gipfelpunkte benannte. Die Oberflächlichkeit dieser Erklärung — um nicht einen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen — wird durch die einzige Bemerkung aufgezeigt, daß, wenn die Sache so sich verhielte, der ideale Platon zum vollendetsten Sensualisten gestempelt werden müßte.

Wir müssen uns demnach um eine andere Erklärung umsehen, welche wir nur in einer kritischen Geschichte der Aesthetik selbst finden können.[1]) Diese Geschichte nun weist uns nach, daß der Ursprung unserer Wissenschaft in der Leibnizschen Philosophie, zunächst in der merkwürdigen, durch ihren poetischen Reiz fesselnden Lehre von der Einheit der Welt und der zwanglosen Harmonie ihrer einzelnen Sonderentwicklungen zu suchen sei, indem die Aesthetik geschaffen wurde, um den Mangel an Symmetrie in der Gliederung des philosophischen Systems zu beseitigen, als nachgeborne Schwester der Logik, und ihren

[1]) Vgl. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. S. 10 ff.

Namen empfing von dem Empfinden, mit dem sie sich zu beschäftigen hatte und welches Empfinden als eine Mischung undeutlicher Vorstellungen gefaßt wurde. „Aesthetik" galt demnach anfänglich als die Theorie der niederen Erkenntniß. Und wie die Aesthetik nicht aus Begeisterung für die Schönheit entstanden war, sondern aus dem Gewahrwerden einer Lücke in dem Lehrgebäude der philosophischen Wissenschaften entsprungen ist, so war es auch bei Kant nicht so fast die unmittelbare Theilnahme für die Schönheit, als vielmehr das systematische Interesse der Speculation, was zu diesen Untersuchungen hinführte. Denn auch Kant hat als transscendentale Aesthetik jenen Abschnitt seiner Lehre bezeichnet, welcher die Möglichkeit erörtert, auf Grund der reinen Anschauungen des Raumes und der Zeit nothwendige Wahrheiten über alles Wahrnehmbare zu behaupten.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, das Verhältniß der Kritik der reinen Vernunft, der Kritik der praktischen Vernunft und der Kritik der Urtheilskraft zu bestimmen, sondern es muß die Bemerkung genügen, daß die Untersuchungen über die Urtheilskraft nicht bloß als eine Ergänzung erscheinen der Lehre von der Erkenntniß, die sich auf die Sinnenwelt bezieht, sondern zugleich dieses Gebiet mit dem des Uebersinnlichen verknüpfen, in Bezug auf welches Kant früher die Möglichkeit einer Erkenntniß geleugnet hatte. Obwohl nämlich zwischen dem Gebiete des Naturbegriffes als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffes als dem Uebersinnlichen eine unabsehbare Kluft bestehe, so solle doch der Freiheitsbegriff den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen, und die Natur müsse folglich auch so gedacht werden können, daß die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme. Damit ist zuletzt nichts Anderes verlangt, als eine Angemessenheit des Zusammenhanges der Erscheinungswelt zu Dem, was unsere Erkenntnißkräfte leisten können, und zu Dem, was unser Wille in ihr leisten will; mit Einem Worte: Zweckmäßigkeit der Welt für uns.

Wenn wir nun sehen, daß Dinge oder Erscheinungen eine Zweckmäßigkeit in Bezug auf uns verrathen, so wird nach der oben gegebenen Bestimmung vom Gefühle überhaupt unser Gefühlsleben afficirt und zwar angenehm und wohlthuend afficirt. Die Bedingungen aufzuzeigen aber, unter welchen dem Gefühlsvermögen seine Befriedigung zu Theil wird, dieß ist die Bestimmung der Kritik der Urtheilskraft. Und zwar hebt die Kritik der Urtheilskraft aus den mannigfachen Gefühlen diejenigen hervor, in denen alle menschlichen

Gemüther zur Verehrung einer allgemeingiltigen Schönheit übereinstimmen müssen.

Sonach wird von Kant der Name „Aesthetik“ nicht mehr auf das sinnlich Empfindbare, sondern auf Dasjenige bezogen, was nur unmittelbar im Gefühle erlebt wird. Und in dieser Bedeutung ist der Name auf die Folgezeit übergegangen und im Gebrauch geblieben bis auf den heutigen Tag.

Diese kurze Erörterung möge als Beweis dienen für unsere oben ausgesprochene Behauptung, daß der Name „Aesthetik“ eine psychologische Unrichtigkeit in sich beschließe. Zugleich geht aus der bisherigen Auseinandersetzung hervor, daß die Wissenschaft der „Aesthetik“ sich nicht mit der sinnlichen Erkenntniß zu befassen, sondern das „Schöne“ zu ihrem Gegenstande habe.

Der nächste Schritt, den wir nun vorwärts zu machen haben, wird uns also führen zu einer Untersuchung

§. 4.

Ueber das Schöne.

Indem wir uns nun anschicken, den Ursprung und das Wesen des Schönen zu erforschen, treten wir auf ein Gebiet der Untersuchung, das in der ganzen Aesthetik weitaus das schwierigste ist. Man wird diese Behauptung wohl sonderbar finden, da doch schon Jeder zu wiederholten Malen verschiedene Gegenstände, die sich seinen Sinnen darstellten, als schön bezeichnet und auch Andere dasselbe hat thun hören. Jeder Mensch hat Etwas, was ihn anspricht, was sein Wohlgefallen erregt, was ihn in freudige Stimmung versetzt, was ihm angenehme Stunden bereitet. Und alles Das bezeichnet der Mensch mit dem Prädicate „schön“. Wenn nun jeder Mensch Etwas, was es auch sei, als „schön“ zu bezeichnen nicht umhin kann, so muß eben jeder Mensch in sich ein Urbild der Schönheit haben, an dem er die einzelnen von Außen ihm gegenübertretenden Gegenstände mißt und prüft, und die er im Falle ihrer Uebereinstimmung mit dem in seinem Inneren ruhenden Urbilde s c h ö n, im entgegengesetzten Falle u n s c h ö n oder h ä ß l i c h nennt. Dieses Urbild, das man meinetwegen Idee nennen mag, ist — weil in jedem Menschen vorhanden — der menschlichen Natur wesentlich, derselben immanent, und folglich zugleich mit der Entstehung der Seele in sie gelegt. Folglich kann die Idee des

Schönen nur dort ihren Ursprung haben, wo der Ursprung der Seele zu suchen ist, also jedenfalls in letzter Instanz im Absoluten, mag man nun dieses theistisch oder pantheistisch fassen. Und da man das Absolute als Gott zu bezeichnen pflegt, so wurzelt das Schöne in Gott.

Sonach wäre schön Dasjenige, was mit der von Gott in die Seele des Menschen gelegten Idee des Schönen übereinstimmt.

Das mag nun allerdings einleuchtend und klar erscheinen, aber damit haben wir noch keine Antwort auf unsere Frage gefunden. Denn wir wissen damit nicht, was diese Idee, dieses im Menschen ruhen sollende Urbild des Schönen ist, und eben darum können wir auch nicht wissen, was als schön gelten kann. Es entstünde also vorerst die Frage, ob diese Idee etwas Objectives, Reales, ob es etwas Allgemeines bei allen Menschen als ein und dasselbe Erscheinendes sei, oder ob jeder Mensch für sich ein eigenes Urbild habe, welches von dem in anderen Menschen verschieden, ja demselben wohl gar entgegengesetzt ist.

Letzteres scheint man annehmen zu müssen, wenn man bedenkt, daß der Eine oft schön findet, was ein Anderer als ganz gewöhnlich, ja sogar als häßlich betrachtet. Ist also das Schöne nur etwas Subjectives? gibt es also keine objective, allgemein giltige Schönheit? Und wenn doch eine solche objective Schönheit existiren sollte, wie wäre es möglich, daß so verschiedene und mitunter sogar entgegengesetzte Anschauungen über das Schöne herrschen konnten?

Man sieht also aus diesen wenigen Andeutungen, daß es nicht geringe Schwierigkeiten bereitet, wenn man das Wesen des Schönen zu erklären sucht.[1]) — Aber, sagt man, das objectiv und absolut Schöne ist Gott, weßhalb man als schön Dasjenige bezeichnen kann und muß, was Etwas von Gott in sich trägt, oder mit anderen Worten, was einen Abglanz, einen Strahl des göttlichen Lichtes in sich zur Erscheinung bringt und durchleuchten läßt. Ich würde mich damit begnügen und den Obersatz oder die Voraussetzung sogar zugeben — vermöge des in mir ruhenden religiösen Bewußtseins, wenn man mir zeigen und erklären könnte, was denn göttlich ist in den Dingen, woran ich denn erkennen kann, was und ob irgend ein Gegenstand oder ein Wesen als Abglanz und als Strahl des göttlichen Lichtes an sich trägt.

Da es aber schwer halten dürfte, dieß zu erklären, so ist es nicht

---

[1]) Es ist darum auch nicht zu verwundern, daß so verschiedene Definitionen des Schönen aufgestellt wurden von Baumgarten, Lessing, Kant, Schiller, Fichte, Schelling, Schlegel, Solger, Hegel, Herbart, u. s. f.

zu verwundern, daß ein neuerer Aesthetiker, Dr. Lemcke („Populäre Aesthetik," S. 39) aussprechen konnte, daß „eine Definition des Schönen aus einer höchsten absoluten Idee oder aus Gott durchaus in der Wissenschaft nicht fördern kann, indem die höchste absolute Idee wohl geahnt, aber nicht früher wissenschaftlich begriffen werden kann, als bis man die Ideenwelt erfaßt hat, die sie einheitlich begreift, durchwaltet und ausströmt. Auf das Höhere hinweisen, sagt er weiter, weiht eine Sache, erklärt aber nur dann, wenn das Höhere selber vollständig erklärt ist. In den wissenschaftlichen Theil also soll man sich hüten, Dinge hineinzuziehen, die einer schwierigeren Wissenschaft oder überhaupt einem ganz anderen Gebiete angehören."

Gleichwohl ist diese Erklärung des Schönen die in merkwürdiger Uebereinstimmung von den Forschern aller Jahrhunderte gegebene, wie sich Jeder überzeugen kann, der das vortreffliche Schriftchen von Dr. Aloys Kuhn „Ueber die Idee des Schönen" nachlesen will. Denn so faßt Kuhn auf S. 87 das Resultat seiner historischen Untersuchung zusammen: „Von den Pythagoräern anfangend bis herauf zu der Schule Hegel's hat die Wahrheit, auf welcher man die Definition des Schönen aufzubauen unternahm, nur in ein verschiedenes Gewand sich gehüllt und ist immer und jederzeit dieselbe geblieben, die Wahrheit nämlich, daß alle Schönheit in Gott wurzelt, alle menschliche Schönheit nur ein Abglanz der göttlichen Schönheit ist, alles durch den Menschen hervorgebrachte Schöne ein Abbild ist von der zuerst aus Gott gebornen Schönheit."

Ist also die seit so vielen Jahrhunderten gegebene Erklärung des Schönen unrichtig und darum zu verwerfen und abzuweisen? Vor einer solchen Behauptung werden wir uns wohl sorgfältig zu hüten haben, vielmehr werden wir diese wunderbare Uebereinstimmung als einen Beweis für die Richtigkeit der Erklärung betrachten und gestehen müssen, daß diese tiefe Uebereinstimmung „zuletzt in der Wesenheit des menschlichen Geistes gründe, der stammverwandt mit dem Absoluten, ein Ebenbild Gottes ist." Und so können wir die Behauptung, die Lemcke einmal macht, unterschreiben, die Behauptung nämlich, daß das Wort der heiligen Schrift: „Lasset uns den Menschen machen nach unserem Bilde und Gleichnisse" als das eigentliche Princip der Aesthetik zu gelten habe.

Und selbst wenn wir Herrn Dr. Lemcke zugeben wollten, daß die Ableitung des Schönen aus der Idee Gottes nicht fördern könne, so würden wir uns doch mit uns selbst in keinen Widerspruch verwickeln, wenn wir doch wieder die Ableitung aus der Idee des Absoluten als

richtig anerkennen. Denn Lemcke sagt nur, für die wissenschaftliche Erkenntniß und das Begreifen des Schönen sei damit Nichts gewonnen. Daraus aber, daß Etwas für die Erkenntniß nicht förderlich sei, kann man keineswegs folgern, daß dasselbe deßwegen falsch sei, weil man sonst alles Geheimnißvolle und Unbegreifliche als falsch bezeichnen müßte, was absurd wäre.

Wir stehen also hier vor einem Räthsel, an dessen völliger Lösung uns das Geheimnißvolle unseres eigensten Wesens und die Unzulänglichkeit unserer Gotteserkenntniß hindert, obgleich uns das innerste Bewußtsein unserer Natur die richtige Lösung desselben ahnen läßt.

Nach diesen Bemerkungen, die in der That der Beachtung werth und wichtiger sind, als es manchem meiner geehrten Leser scheinen mag, wollen wir es versuchen, den Begriff des Schönen zu finden und über diesen Cardinalpunkt der Aesthetik uns Klarheit zu verschaffen.

Fassen wir zuerst die Etymologie[1]) in's Auge, so ist nicht schwer einzusehen, daß das Wort „schön" mit dem Zeitworte „scheinen" zusammenhängt, und also soviel ist wie hell, glänzend. Auch in anderen Sprachen ist ein ähnlicher Zusammenhang wahrzunehmen. So z. B. ist das griechische *καλός* unzweifelhaft verwandt mit *κάω*, *καίω*, *κάζω*, *καίνυμι*, welches brennen bedeutet, so daß also *καλός* ebenfalls leuchtend, brennend, schimmernd, glänzend bedeutet, wie auch das lateinische pulcher oder pulcer von dem verlorenen Zeitwort pulcere, welches eine Nebenform von fulgere ist, herzukommen scheint. In allen drei Sprachen ist demnach mit der Bezeichnung „schön" der Begriff des Glänzens, Leuchtens, Scheinens verbunden. Dieß kann uns von der Worterklärung auf die Sacherklärung hinüberhelfen. Das Schöne ist nämlich nach der Worterklärung eine Form der Erscheinung. Es ist nicht ein Ding selbst, sondern eine Eigenschaft desselben, die wir mit den edleren Sinnen des Gesichtes und Gehöres wahrnehmen. Wenn aber eine Eigenschaft erscheinen soll, so muß Etwas vorhanden sein, was diese Eigenschaft an sich trägt; hinter der Erscheinung muß Etwas sein, welches scheint; es muß sonach etwas Wesenhaftes, eine Substanz existiren, welcher das Schöne als Eigenschaft, als Accidenz inhärirt. Aber nicht jede Erscheinung einer Wesenheit kann als schön bezeichnet werden; vielmehr gibt es gar manche Dinge, deren Erscheinung uns mit Eckel, mit Abscheu und Widerwillen, oder mit Furcht und Entsetzen erfüllt. Soll eine Erscheinung

[1]) Jungmann, die Schönheit und die schöne Kunst. S. 173. Anm. 2.

von uns als schön bezeichnet werden können, so muß sie unsere Zustimmung, unsere Freude, unser Wohlgefallen zu erwecken im Stande sein. Dieß wird aber nur dann der Fall sein, wenn die betreffende Erscheinung den uns angebornen Gesetzen unseres Gemüthslebens entspricht.

Das Schöne ist also nicht allein von der Objectivät, sondern auch ebenso sehr von der Subjectivität abhängig, wenigstens das Schöne, insofern es als solches erkannt werden soll. Denn an sich kann Etwas schön sein und als solches existiren, wenn auch kein Subject vorhanden ist, von dem es erkannt und gewürdiget werden kann. Und in diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn man das Schöne als „das (gewordene) mangellose Dasein" definirt, als die sinnlich bestimmte Erscheinung eines Wesens, welche dessen Substanz in der angemessenen Form zum Ausdruck bringt (Ulrichs). Daß indeß diese Definition, so richtig sie auch an sich ist, nicht genügen kann, werden wir sogleich einsehen, wenn wir bedenken, daß die einer Substanz angemessene Form, d. h. doch wohl nur die angemessene Verkörperung einer Idee uns häufig häßlich erscheint.[1]) Man denke z. B. an die Schlange, oder an den herankriechenden Tausendfuß. Die Schlange soll ein Ideal einer Schlange sein — warum erschaudere ich oder finde ich doch keine ästhetische Freude über ihr Kriechen oder das Krabbeln des vielbeinigen Wurmes? Antwort: weil die schnelle Bewegung ohne sichtbare Bewegungsapparate unserer gewöhnlichen Anschauung widerspricht, weil wir in uns nicht die richtigen Maaße für deren Beurtheilung haben.

Damit also für uns Etwas schön sei und von uns als schön erkannt werde, ist nothwendig die Kenntniß unserer uns innewohnenden ästhetischen Gesetze und die Kenntniß der Gesetze der Erscheinung der Dinge. Bei der Frage um die Idee der Schönheit muß darum auf die Natur des Menschen zurückgewiesen werden. Es gefällt ja dem Menschen nur Etwas, weil es ihm die Idee seiner eigenen Wesenheit für die Empfindung darstellt. Nur was einer Grundanschauung seines Wesens entsprechend ist, muß ihm gefallen; und was ihm gefallen[2]) muß, das ist schön, und was schön ist, muß ihm gefallen. Es scheint also doch, daß dem Menschen die Idee des Schönen angeboren ist, und daß sie das Kriterium für die ästhetische Beurtheilung aller ihm

[1]) Wobei freilich das Wort „häßlich" in uneigentlichem Sinne genommen ist.

[2]) „Alles Schöne gefällt uns, aber nicht Alles, was uns gefällt, ist schön." Jungmann S. 465. Ulrici S. 644 ff.

gegenübertretenden Erscheinungen bildet? Allerdings will ich dieß zugeben, nur muß man es recht verstehen. Darum ist es jetzt an der Zeit, uns über diese „Idee des Schönen" näher zu erklären. Man gebraucht so oft den Ausdruck „Idee", ohne recht zu wissen, was darunter verstanden ist, so daß man geradezu sagen kann, daß dieser Ausdruck häufig nur dazu dient, den Mangel an tieferer Einsicht zu verhüllen und klare und bestimmte Begriffe zu umgehen. Es ist nun hier freilich nicht der Ort, über das Wesen der Ideen zu reden und die unzähligen hier noch ungelösten Streitfragen zu erörtern — dieß ist Aufgabe der Ideologie. Nur so viel kann ich erwähnen, daß „eine Idee nichts Anderes ist als eine wesentliche Beziehung der relativen Persönlichkeit, und ein allgemeiner Ausdruck für die **Befähigung des Menschen zu einer der Persönlichkeit wesentlich zukommenden beschränkten Anschauung** (*ἰδεῖν*) **des Ewigen**." Halten wir dieses fest, so ist es uns leicht die **Idee des Schönen** zu bestimmen. Sie ist die Fähigkeit des Menschen, ein Aeußeres zu der inneren Kraft des persönlichen Wollens beziehen und zum Ausdruck dieses inneren Bestimmens machen zu können, und die aus dieser Fähigkeit hervorgehende zweite Empfänglichkeit für Alles, worin eine solche Macht sich offenbart. Der Mensch hat daher allerdings eine Idee des Schönen, d. h. er hat die Fähigkeit, die Einheit des Aeußeren mit dem Inneren zu empfinden, weil es zum Wesen der menschlichen Persönlichkeit gehört, Einheit des Aeußeren und Inneren zu sein. Weil in der Persönlichkeit die selbstbestimmende Freiheit, und somit das bleibende und ewige Element im Wesen des Menschen gegeben ist, so liegt in dieser auch die Erinnerung an seine Gottähnlichkeit, und diese Erinnerung nennen wir in ihrer allgemeinen Bedeutung Idee. Alle Ideen entspringen daher allerdings aus dem Göttlichen, aber zunächst aus dem Göttlichen im Menschen, aus der Gottebenbildlichkeit des Menschen, oder der Macht, die unfreie Natur in Freiheit zu beherrschen, mit anderen Worten aus der Herrschaft des Geistes über die materielle Natur. (Darum konnte ich früher auch die Gottebenbildlichkeit des Menschen als Princip der Aesthetik erklären.)

Aus dem aufgestellten Begriffe folgt von selbst, daß von angebornen Ideen nur insofern gesprochen werden kann, als jeder Mensch das Vermögen und die Macht in seiner Seele grundgelegt findet, in beschränkter Weise das Ewige zu schauen. Diese Macht ist aber nur eine Anlage, eine Potenz, die entwickelt und ausgebildet werden muß. Und diese Ausbildung ist das den Grundkräften vorschwebende zu erreichende Ziel, welches nur im Absoluten seine Grenze finden kann.

Darum kann man sagen: Gott ist das absolute Objekt aller idealen Ausblicke des Menschen. Von der Erinnerung und dem Glauben an Gott gehen sie aus, und in Gott finden sie ihre Befriedigung.

Je weiter nun die Entfernung von diesem letzten Ziele ist, desto unvollkommener wird auch die Anforderung an die Idee des Schönen sein, desto leichter wird der Mensch sich mit den Erscheinungen befriedigen. Und so erklärt sich, wie der Eine Mensch schön finden kann, was einem Andern gleichgiltig oder unschön erscheint, weil der Eine seine immanente Anlage weiter entwickelt hat als der Andere. Und eben darum ist auch umgekehrt der Schönheitssinn eines Menschen und eines Volkes ein untrüglicher Maßstab für die gesammte Bildung und Culturentwicklung desselben.[1])

Das Schöne ist also objectiv und subjectiv zugleich, d. h. um Etwas schön nennen zu können, muß ein Object, eine Substanz vorhanden sein, welche in einer, den im Inneren des Menschen ruhenden ästhetischen Gesetzen, angemessenen Form erscheint.

Nun fragt sich aber, welches denn die in unser Inneres gelegten Gesetze für unser ästhetisches Gefühlsleben seien?

Jedes existirende Ding ist der Ausdruck einer Kraft und Nichts besteht in der Natur, was nicht auf eine Verbindung von Geist oder Seele und Materie oder von Kraft und Stoff zurückgeführt werden könnte.[2]) Sollen wir nun ein Ding wahrnehmen, so muß eine Kraft erscheinen und zwar mit einer solchen Stärke, daß sie unsere Aufmerksamkeit erregt; es muß also die Kraft eine gewisse Bedeutung haben, ein gewisses Maaß. Dieses Maaß darf aber kein schrankenloses sein; denn jede Kraft ohne Schranken geht über unser Begriffsvermögen hinaus. Eine Schranke nun, die die Kraft in gehöriger Weise einschließt, ist die Ordnung oder das Gesetz des Dinges. Bei jedem Dinge ist demnach eine Zweiheit anzunehmen, nämlich das Ding, was begrenzt wird, und das Ding, wodurch es begrenzt wird. Diese beiden müssen aber zur Einheit zusammengefaßt werden, denn ohne Einheit gibt es kein Erkennen und Begreifen. Somit ist die Einheit in der Vielheit ein Grundgesetz für unser ästhetisches Empfindungsleben. Die Einheit aber verlangt Ganzheit, die wir dann am beßten erkennen, wenn sie in der Art sich uns zeigt, daß wir einen Anfang und einen Abschluß entdecken. Zu dem Behufe theilen wir also die Einheit wiederum, und diese Theilung der Einheit

[1]) Ulrici S. 648.

[2]) Vgl. Lemcke, Populäre Aesthetik S. 42 ff.

nennen wir Gliederung. Diese Gliederung aber muß übersichtlich und weder zu klein noch zu groß sein, da sich die Glieder leicht zum einheitlichen Ganzen zusammenfassen lassen müssen. Wenn nun die Theile sich zu einem Ganzen wohlgefällig zusammenfügen, so entsteht **Harmonie**, und diese ist ein Grundwesentliches für jeden ästhetischen Gegenstand. Dazu ist dann noch erforderlich, daß auch die starre Gleichheit der Theile, die langweilig erscheint, vermieden werde und ein gewisser Wechsel stattfinde, und dadurch entsteht dann die **Eurhythmie**.

Einheit in der Vielheit, Harmonie und Eurhythmie sind darum die Grundvoraussetzung aller Schönheit, d. h. nur solche Gegenstände, in denen diese Eigenschaften sich finden, machen auf uns einen solchen wohlthuenden Eindruck, daß sie unser ästhetisches Wohlgefallen erregen.

Die Eurhythmie wird nicht so fast durch die Regelmäßigkeit, auch nicht durch die Symmetrie, d. h. durch das Gleichmaß für zwei gegenüberliegende Punkte von einem Mittelpunkte oder einer Linie aus, erzielt, sondern vielmehr durch die Proportion. Unter den Proportionen ist diejenige, die unserem Ordnungsgefühl am meisten zusagt, das von Zeising aufgestellte Gesetz des goldenen Schnittes, bei welcher Proportion in der Fortsetzung immer der Minor des größeren Theiles zum Major des kleineren wird, so daß man also nur diesen von dem jetzt zum Ganzen avancirten Theil abzuziehen braucht, um wieder den Minor zu erhalten u. s. f.[1]) So z. B. 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 : 55 : 89 : 144. Die Theilung einer Einheit ist demnach eine wohlgeordnete, wenn sich der kleinere Theil zum größeren verhält, wie der größere zum Ganzen.[2])

Aber nicht allein nach Zahlen sind die Dinge in der Welt geordnet, sondern auch nach Gewicht. Ist ja doch die Schwere jenes

---

[1]) Ist das Ganze = 1 oder $\frac{1000}{1000}$, so ist der Major = 618 ... und der Minor = 382 ... Tausendstel. Unterwirft man die Theile derselben Theilung, so ist der Major des Majors stets gleich dem Minor des Ganzen (also 381), und der Minor des Majors = der Differenz zwischen Major und Minor (also = 618 ... — 381 ... d. i. = 236 ...) Um den Werth der Unterabtheilungen zu finden, braucht man also immer nur den letztgefuudenen Minor von dem ihn ergänzenden Major abzuziehen. Man erhält demnach folgende Reihe: 618 : 382 : 236 : 145 : 90 : 55 : 34 : 21 : 13 : 8 : 5 : 3 : 2 : 1 : 1 : 0. Vgl. hinzu: Adolf Zeising, „Morphologische Studien" in der Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik von Fichte 2c. Bd. 51 und die daran sich knüpfende Correspondenz zwischen Zeising und Rudolf Seydel. Ebenda. Bd. 51, 52 u. 53.

[2]) Diese Zahlen sind nur annähernd genau, weil einzelne unbedeutende Bruchtheile unberücksichtigt blieben.

Gesetz, welches die Welt beherrscht und wo wir es verletzt sehen, entsteht für uns ein Gefühl der Nichtbefriedigung, der Unruhe. Die Schwere eines Gegenstandes gemessen, gibt uns das Gewicht, welches in Bezug auf einen materiellen Körper dasselbe ist, was in geistiger Beziehung als Bedeutung erscheint.

Wie wir nun oben nach dem Maaß der Zahl Einheit, Symmetrie und Eurhythmie unterschieden, so müssen wir hier entsprechend Gewicht, Gleichgewicht und Gegengewicht unterscheiden, von denen das Gleichgewicht mit der Symmetrie, das Gegengewicht mit der Proportion verglichen werden kann. Wir haben oben gesagt, daß durch eine vollständige Gleichheit der Theile die Regelmäßigkeit entsteht, aber zugleich auch Einförmigkeit herbeigeführt wird. Dasselbe ist der Fall mit dem gleichen Gewichte aller Theile. Es muß also Wechsel eintreten. Dieser ist aber nicht willkührlich, vielmehr muß ein gewisses Verhältniß bestehen, so daß das Gewicht die Masse ersetzt, d. h. daß auf der einen Seite mehrere aber geringere, auf der andern weniger aber schwerere (oder gewichtigere) Theile sich befinden. Also: ungleiche Theilung, aber Gleichheit durch Gegengewicht (5actiges Drama; langer Vorder- und kurzer Nachsatz). — Ueber diesen Punkt finden sich bei Dr. Lemcke (S. 53—55) treffliche Bemerkungen. [1])

Fassen wir nun das in diesem Paragraphen Erörterte kurz zusammen, so haben wir das Schöne gefunden im Göttlichen des Menschen, in der

---

[1]) Dieses Gesetz des Gegengewichtes läßt sich an schönen Körpern leicht nachweisen. Nehmen wir z. B. Seitenansichten des Menschen. Hier finden wir das Gegengewicht auf's trefflichste ausgesprochen. Das scharfe bedeutende Gesicht leistet es gegen den Hinterkopf und dessen Haarschmuck. Fehlt der Hinterkopf, so scheint das Gesicht das Haupt vornüberzuziehen. Das Gesicht wirkt dabei namentlich durch das Knochige, Feste seiner Parthieen; ebenso wiegen die festen Linien der Brust und der Schenkel — der weiche Bauch gegen die Rückensenkung — jene gegen die ebenso festen Schultern, diese in ihrer Prallheit und Festigkeit gegen die Anschwellungen des unteren Sitztheiles. Bei jedem Ueberwiegen bekommen wir einen unangenehmen Eindruck, so beim Dickbauch, namentlich wenn dieser, wie häufig, gesäßlos ist.

Nehmen wir aus der Thierwelt das Pferd. Von vorn zeigt es Symmetrie; seitwärts muß es Gleichgewicht zeigen, oder es ist nicht schön. Es theilt sich, wo der Rücken vom Widerriß absetzt. Hier eine Senkrechte hindurchgezogen, muß der Eindruck entstehen, daß das Vordertheil, Kopf, Hals, Brust, Schultern, Vorderbeine — dem übrigen Theile gleichwiegt. Dabei fällt natürlich ein scharfer knochiger Kopf, ein lebhaftes, bedeutendes Auge ganz anders in's Gewicht, als ein fleischiger, schläfrig dreinschauender. Ebenso die harten, festen Schultern. Ueberwiegt der Rumpf, so erscheint es wie jedes Thier — mehr Bauchthier, niedriger, plumper; ist Gleichgewicht vorhanden, so daß die edleren Theile in gleicher Bedeutung hervortreten, so haben wir in diesem Punkte Schönheit.

Macht über den unfreien Naturgrund. Was mit den im Menschen gelegenen ästhetischen Gesetzen zusammenstimmt, ist schön, das Gegensätzliche häßlich. Diese Gesetze sind: Einheit, Harmonie und Eurhythmie, sowie Gleichgewicht und Gegengewicht.

Wir haben diese zur Constituirung des Begriffes der Schönheit nothwendig erforderlichen Momente aus der Natur der Sache zu gewinnen gesucht ohne alle Rücksicht auf religiöse Anschauungen und Aufstellungen, weil wir wohl wissen, daß man Erörterungen, die auf religiösen Grundsätzen beruhen, gerne alle Berechtigung abspricht. Nachdem aber diese „ästhetischen Gesetze" gefunden sind, glauben wir es uns selbst und dem von uns angestrebten Zwecke schuldig zu sein, hier den Beweis zu führen, daß unsere Ausführungen dem christlichen Lehrbegriffe vollständig entsprechend, ja von ihm gefordert sind. Gelingt dieser Beweis, so liegt in ihm zugleich eine neue Bestätigung jener in unserer Zeit nicht oft genug zu wiederholenden Wahrheit, daß das Christenthum auf jede vernünftige Frage eine befriedigende Antwort habe und daß Christenthum und wahre Wissenschaft sich nicht nur nicht ausschließen, sondern sich gegenseitig fordern.

Indem wir die Idee als das dem Menschen wesentlich zukommende Vermögen, oder als die Befähigung einer beschränkten Anschauung des Ewigen bezeichneten, war damit natürlich nicht gemeint, daß wir das Ewige oder den Ewigen als solchen zu schauen vermögen, sondern es sollte damit nur gesagt sein, daß wir die Fähigkeit besitzen, die Welt und die einzelnen Wesen in ihr als Symbole göttlicher Gedanken zu erfassen, d. h. als solche sinnliche Existenzen und Erscheinungen, welche die volle Realität eines Gedankens Gottes und des göttlichen Willens geworden sind. Diese Fähigkeit kann uns aber nur zukommen, insofern wir Ebenbilder Gottes sind, nach seinem Bilde und Gleichnisse erschaffen; denn nur als solche sind wir im Stande, die von Gott zuerst gedachten Gedanken nachzudenken und die im Schöpfungswerke verkörperten Gedanken des Ewigen zu schauen. Es liegt sonach unserer ganzen Erörterung der Gedanke zu Grunde, daß die Welt nicht aus Gott hervorgegangen (emanirt) und Gott nicht in der Welt aufgegangen, sondern daß die Welt sei die freie Schöpfung des absoluten Geistes aus Nichts. Ist aber der Schöpfer der absolute Geist, so hat er nothwendig die Welt nach einem ewigen Gedanken oder nach einer Idee mit freiestem Willen aus Nichts erschaffen. Der absolute Geist denkt und will von Ewigkeit sich selbst und Anderes; das Andere aber, das nicht er selbst ist, ist die Welt. Sich selbst schaut und erkennt er nach seinem ganzen Wesen, und diese Selbstan-

schauung Gottes ist die Idee der Gottheit, welche wir nicht ganz zu erfassen im Stande sind. Gott schaut aber nicht bloß sich selbst, sondern er schaut auch die Gesammtheit aller Dinge, die Welt, welche er real außer sich zu setzen beschlossen hat, und dieses Schauen Gottes ist die göttliche Idee der Welt, welche wir nachzudenken und nachzuschauen vermögen, seitdem dieser göttliche Gedanke in der Welt realisirt ist. Ist aber die Welt die Realisirung des göttlichen Gedankens, ist der göttliche Gedanke das Ur-, Vor- und Musterbild, nach welchem die Welt erschaffen ist, so muß sie nothwendig auch schön sein, wenn überhaupt schön Dasjenige ist, was ein Abglanz des Göttlichen ist, was einen Strahl des göttlichen Lichtes in sich zur Erscheinung bringt und durchleuchten läßt. Nach der christlich-theistischen Anschauung aber ist die Welt nicht bloß ein Abglanz, ein Widerschein des göttlichen Lichtes, sondern die Realisirung des göttlichen Gedankens selbst, ein Symbol der göttlichen Idee, und muß darum um so mehr auf Schönheit Anspruch machen können. Ist nun auf solche Weise constatirt, daß die Welt eine erhabene Schönheit sei und zwar deßwegen, weil die erschaffene Welt ursprünglich der ewigen Idee Gottes entsprach und nach allen Seiten das war, als was Gott sie gedacht und gewollt hat, so sind die Gesetze, welche nach ursprünglich göttlicher Anordnung die Welt beherrschen, zugleich auch die Gesetze der Schönheit.

Nun sehen wir in der Welt, daß die unendlich vielen individuellen Wesen in ihr in einem engen Zusammenhange stehen und eine Einheit mit einander bilden, was nur dadurch möglich ist, daß Jedes an seiner Stelle und in einem bestimmten Kreise ist, lebt und wirkt, mit andern Worten, daß eine Ordnung herrscht. In dieser Einheit der Welt, in welcher alle Gegensätze sich ausgleichen, ist auch die Zweckmäßigkeit des Ganzen und der einzelnen Wesen begründet, sowie sich in ihr auch tiefe Eintracht, Verträglichkeit und Friedlichkeit ausspricht, worin eben die Harmonie der Weltwesen besteht.

Aus diesen kurzen Andeutungen resultirt nun der Satz: „Schön ist Dasjenige, was ein Symbol einer göttlichen Idee ist, d. h. eine sinnliche Existenz, in welcher die Idee real geworden und in deren äußeren Form oder Gestalt Einheit, Ordnung, Harmonie und Zweckmäßigkeit sich finden." Gilt dieses zunächst von den geschaffenen Naturdingen, so kann man analog das Gebilde einer Menschenhand als schön bezeichnen, wenn es sich als ein Symbol der Idee des Künstlers darstellt, als eine reale Existenz des Gedankens, deren äußere Form Einheit, Ordnung, Harmonie, Zweckmäßigkeit, organische Gliederung und überhaupt endliche Vollkommenheit aufweist.

Und so ergeben sich uns denn auch auf diesem Wege als die Gesetze der Schönheit jene, die wir oben nur mit anderen Worten benannt und als „Einheit oder Massenhaftigkeit, Harmonie und Eurhythmie" bezeichnet haben.

§. 5.

Wahrheit, Schönheit und Güte.

Diese vom Standpunkte einer christlichen Weltanschauung gepflogene Erörterung mag uns nun zugleich auch einen Anhaltspunkt bieten für die Lösung der Frage, in welchem Verhältnisse das Schöne zu den beiden anderen Ideen stehe, welche mit der Idee des Schönen zusammengestellt und mit ihr als die höchsten oder die Grundideen bezeichnet zu werden pflegen, mit den Ideen des Wahren und Guten. Daß über diese Frage schon viel gestritten ist worden, ohne daß eine allgemein befriedigende Lösung erzielt worden wäre, ist bekannt. Bei solcher Sachlage wird es doch wohl nicht nöthig sein, zu versichern, daß ich mir nicht einbilde, den Streit endgiltig zu entscheiden, sondern daß ich nur diejenige Meinung hier vertreten will, die mir als die begründetste erscheint und die sich aus der obigen Entwicklung consequent von selbst ergibt.

Ist „schön" Dasjenige, was als Realisirung einer Idee erscheint und sich als Symbol des göttlichen Gedankens erweist, so ergibt sich als die erste Bedingung und Voraussetzung der Schönheit die Wahrheit, und zwar nicht bloß die reale, sondern die formale Wahrheit, nicht bloß die Wahrheit im Sinne von Realität oder Thatsächlichkeit, sondern die Wahrheit im Sinne von Vollkommenheit. Diese formale Wahrheit ist ja eben nichts Anderes, als was man sonst Uebereinstimmung eines Gegenstandes mit seiner Idee nennt, Dasjenige also, was seiner Idee vollkommen entspricht, was sich als Verkörperung, als Realisirung der Idee darstellt. Demnach scheint Schelling wenigstens theilweise das Richtige getroffen zu haben, als er in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst Schönheit und Wahrheit als an sich oder der Idee nach Eins bezeichnete und später hervorhob, daß schön seien die Formen der Dinge, wie sie in Gott sind. Unter den Formen der Dinge, in Gott kann ich mir wenigstens nichts Anderes vorstellen, als die Gedanken und Vorstellungen, die sich Gott von den Dingen gebildet und die er bei der Schöpfung nach Außen realisiren und verkörpern wollte.

Damit also Etwas schön sei, muß es vor Allem wahr sein, es muß der entsprechende, adäquate Ausdruck einer Idee sein. Damit ist jedoch noch keineswegs gesagt, daß jede adäquate Verkörperung einer Idee schön sei; im Gegentheil kann es, wie früher schon bemerkt, Dinge und Gegenstände geben, die vollkommen wahr und ideegemäß sein mögen, und dennoch nicht als schön, sondern als häßlich und furchtbar erscheinen und uns darum nicht nur nicht anziehen, sondern vielmehr abschrecken und abstoßen. Deßhalb mußten wir oben sagen, daß Schelling nur theilweise das Richtige getroffen, da er ein anderes constitutives Element der Schönheit außer Acht gelassen, welches eben so wesentlich erforderlich ist wie die Wahrheit. Und dieses Moment ist dasjenige, auf welches besonders Schiller Werth zu legen schien, da er zu wiederholten Malen darauf hinwies, daß nur die sittliche Vollkommenheit wahre Schönheit bewirken könne, indem die sittliche Vollendung die Ursache einer durchaus bestimmten Haltung des Gemüthes sei, welche Gemüthshaltung solche Bewegungen und Verhältnißformen erzeuge, die uns wohlgefällig sind. Zwar ist diese Auffassung Schillers zu enge und zu speziell, ganz entsprechend seiner anderen Anschauung, nach welcher ihm im Grunde alle Schönheit nur in der schönen Seele des Menschen und in ihrer sinnlichen Erscheinung zu bestehen schien. Allein wir können diesem Gedanken Schillers einen allgemeinen Ausdruck geben, wenn wir statt der „sittlichen Vollkommenheit" den in Bezug auf den Menschen identischen Ausdruck „innere Güte" setzen, ein Ausdruck, der sich auf alle Gegenstände anwenden läßt und der zunächst sagen will, daß ein Wesen dem Willen Gottes gemäß und mit demselben in Uebereinstimmung ist, weßhalb es für uns, als die Ebenbilder Gottes, Gegenstand der Freude, des Wohlgefallens und der Liebe sein muß. Da könnte man nun einwenden, daß alle erschaffenen Dinge so geschaffen wurden, wie Gott sie haben wollte und daß demnach alle Dinge schön sein müßten mit Ausnahme etwa des Menschen, der sich vermöge seiner Freiheit zu dem göttlichen Willen in einen Gegensatz zu versetzen vermöge. Allein dabei wäre denn doch vergessen, daß die innere Güte eines geschaffenen Wesens auch auf die Güte als Beweggrund des Schöpfers zurückweise, und daß somit nur jene Dinge als Gegenstand unserer Liebe und unseres Wohlgefallens gelten können, welche Gott aus Güte und Liebe zu unserem Wohle erschaffen hat, nicht aber diejenigen, die dem Menschen zur Plage und Strafe für seinen Ungehorsam sein sollten. Demgemäß müssen wir näher die von uns sogenannte „innere Güte" eines Dinges darin suchen, daß es einerseits mit dem göttlichen Willen in Ueber-

einstimmung steht und andererseits in Bezug auf unser Gemüthsleben ein solches Verhältniß einnimmt, daß es unser Wohlwollen, unsere Freude und unsere Liebe sich erringen muß.

Unserer Anschauung gemäß schließt also das Schöne die Wahrheit und Güte als zwei wesentliche Momente in sich, so daß es als die Vereinigung und Einheit derselben erscheint.

Das Schöne verhält sich demnach zu dem Wahren und Guten wie das Ganze zu seinen Theilen, und darin liegt zugleich auch der Grund, warum jeder Mensch das Schöne lieben und mit Begeisterung demselben ergeben sein muß. Denn wenn der Menschengeist Gottes Ebenbild ist, so muß er, wie Gott, das Wahre und Gute lieben und daran sein Wohlgefallen haben. Wenn nun das Schöne die „Erscheinung ist, in welcher die äußere Form volle Wirklichkeit der göttlichen Idee geworden ist, und sich als Einheit von Wahrheit und Güte darstellt, ein Gegenbild unseres geistigen Wesens und Lebens ist, muß es uns gefallen, weil es Etwas mit uns Verwandtes ist, und es unserem ganzen Wesen zusagt, unser Leben erhöht und befördert."

Wir wollen indeß aus dieser Verhältnißbestimmung durchaus kein Präjudiz schaffen für eine Rangordnung der durch die drei Ideen des Wahren, Guten und Schönen bedingten Disciplinen der Weisheitslehre, Ethik und Aesthetik, sondern glauben, wie wir dieß auch schon in der Einleitung hervorgehoben, daß das Schöne, Wahre und Gute, jedes für sich berechtigt ist, und daß jedes schon für sich allein als ein Zielpunkt für das Streben des Menschen betrachtet werden muß, daß aber nur derjenige ein vollkommener Mann werden kann, der sich bestrebt, Wahrheit, Güte und Schönheit in harmonische Vereinigung zu bringen. Wir stimmen darum mit Lemcke überein, wenn er sagt: „Das Schöne, Wahre und Gute bildet zusammen die höchste Harmonie, wie beim einzelnen Menschen, so beim Volke, so beim Menschengeschlechte. Nach der Harmonie soll gestrebt werden, mit ihr ist das Höchste erreicht."

§. 6.

Natur- und Kunstschönes.

Was also die im vierten Paragraphen besprochenen Eigenschaften an sich trägt, das muß als schön bezeichnet werden, mag es nun Product der Natur oder die Frucht menschlicher Thätigkeit sein. Dieß

führt uns nun zur Unterscheidung des Schönen in der Natur vom Schönen der Kunst.[1])

Man hat zwar früher nicht selten behauptet, daß nur das Product menschlicher Thätigkeit schön genannt werden könne, daß dagegen der Natur eigentliche Schönheit abgesprochen werden müsse.[2]) Daß vom christlich-theistischen Standpunkte aus, der uns die ganze Natur als von Gott, dem Urquell aller Schönheit, geschaffen bezeichnet, diese Behauptung falsch ist, versteht sich von selbst. Daß aber auch die natürliche Vernunft eine solche Behauptung von sich weist, ist eine Thatsache, die uns die Geschichte der Philosophie hinlänglich bezeugt. Schon Thales hat den Ausspruch gethan: „Das Schönste ist der Kosmos (die Welt); denn er ist ein Kunstwerk Gottes," ein Ausspruch, dem selbst vom christlichen Standpunkte aus die vollste Wahrheit zugestanden werden muß.

Die Natur ist der erste Abglanz des göttlichen Lichtes; in ihr erscheint das Schöne objectiv, welches vom Menschengeiste angeeignet, subjectivirt wird, indem der Mensch das in der Natur vorhandene Schöne aufgreift und es sich selbst als Vorbild seines eigenen Strebens und Schaffens vorstellt und nach Maßgabe der erkannten Vorbilder für eine jede Substanz ihre Form mit Bewußtsein und Absicht schafft, wodurch dann das Kunstschöne entsteht. Das Naturschöne ist demnach das Ursprüngliche, Umfangreichere, technisch Vollkommenere; das Kunstschöne ist das zweite, aber durch Anwesenheit des Subjects Inhaltsreichere.

Das Naturschöne, das in seinem weitesten Umfange als Abschluß auch die geistige Schönheit des höchsten Naturwesens, des Menschen, begreift, bietet der Kunst den alleinigen aber unerschöpflichen Stoff, insofern jede Kunstschöpfung nur in dem Maaße möglich und wahr ist, als sie der Natur ihre Vorbilder entlehnt; es ist aber der Kunst darin nicht gleich, daß es die Substanz nicht ebenso mit der Form zugleich zum Ausdruck bringt.

Doch ist auch das Naturschöne an und für sich schön, entweder reflectirt (mittelbar) durch das harmonische Verhältniß mehrerer an sich unbestimmter und unbegrenzter Factoren theils zu einander theils zu einem gegebenen Körper; oder direct und unmittelbar, je mehr Inhalt in ihren Formen sich ausdrückt, d. h. je mehr die individuelle Bestimmtheit gradatim sich im lebendigen Organismus in freier Bewegung und im Bewußtsein äußert.

---

[1]) Vgl. Dursch, symb. Char. S. 228 ff.

[2]) So Schiller (Lotze 107), Solger (Lotze S. 154), Hegel (cfr. Lotze S. 185 f.)

Darnach theilt sich das Naturschöne
a) in das Passive oder Todte;
b) in das Belebte oder Active;
c) in die geistige Naturwelt des Menschen.

Ersteres gibt zuerst die Elemente des Schönen im Umriß und einer linearen Begrenzung, welchen ein künstlerisch empfänglich Gemüth diejenigen Stimmungen leiht, die es selbstständig empfindet. Im Licht ist die Möglichkeit der sichtbaren Schönheit enthalten; in seinem Gegensatz zum Dunkel und in der Strahlenbrechung eine schöne Farbenwirkung das einfachste Verhältniß, der Schein einer Substanz, wozu die Luft den Reiz der Perspective und die Bewegung, d. h. den Schein des Lebens und der Bewegung hinzubringt. Die Annäherung an eine bestimmte Form zeigt das Wasser, welches sich in verschlungenen Linien bewegt und in der Linie seine Grenze hat. In der Erde endlich ist die körperliche Gestalt zur Erscheinung gelangt, welche von dem Mineral (Krystall) eine harmonische aber starre Ausbildung gewinnt, in dem Gegensatz der unendlich differenzirten Erhebung und Senkung aber ein künstlerisch vollkommen genügendes Verhältniß entwickelt. Je nach dem Grade der Empfänglichkeit dafür bestimmt sich die künstlerische Anlage.

In der Pflanzenwelt schreitet die Natur zum lebendigen Organismus fort, der in der Gestaltung und Aneignung der Nahrung, in dem Wechsel von Wachsthum, Fortpflanzung und Vergehen eine höhere in sich unterschiedene Einheit von Stoff und Form erreicht, in sich selbst gegliedert, eigenthümlich gefärbt in Gräsern, Blumen, Bäumen der Kunst auch einzeln ausreichende Gegenstände liefert.

Was die Pflanze entbehrt: Seele, Bewußtsein und individuelle Bestimmtheit, das findet sich im Thierreich dergestalt, daß ein allmähliges Aufsteigen d. h. ein immer reicheres Dasein im Menschen seinen Abschluß erreicht. Je höher die Thierklasse, desto entwickelter ist der Gliederbau, desto mannigfaltiger und charakteristischer dessen Bewegung, desto größer die Fähigkeit, Empfindungen zu äußern.

Aber den Menschen unterscheidet nicht allein der am vollkommensten und individuellsten gestaltete Körper, sondern auch die Fähigkeit, die unmittelbare Aeußerung des denkenden Geistes, die Sprache, als erstes Kunstwerk zu gestalten, als eine bei aller Verwandtschaft unendlich höhere Gattung. Insofern in ihr als Naturwesen zu gleicher Zeit geistig Schönes zum Ausdruck gelangt, wird schließlich die ganze Welt in Gegenwart und Geschichte, wie sie das Geistige sinnlich erscheinen läßt, als Charakter des Einzelnen, der Familie, des Volkes

in Frieden und Krieg, als Stoff für künstlerische Auffassung ausgebeutet.

So viel möge über die einzelnen Stufen des Naturschönen genügen. Wer sich näher hierüber unterrichten will, den verweise ich auf **Vischer's Aesthetik**, dessen **Buch über das Naturschöne** wo möglich Jeder lesen soll.

Es ist oben gesagt worden, daß das Naturschöne der Kunst den alleinigen Stoff bietet und daß die Kunst nur in so weit wahre Kunst sei, als sie der Natur ihre Vorbilder entlehnt. Daraus könnte man zu folgern geneigt sein, daß das Naturschöne dem Kunstschönen vorzuziehen sei, wie ja auch das Original der Copie, das Urbild dem Abbild vorgezogen werden muß; ferner könnte man meinen, es bestehe die Aufgabe der Kunst einzig und allein darin, die Natur nachzuahmen. [1])

Diese beiden Folgerungen sind zwar theilweise wahr, aber sie drücken nicht die ganze Wahrheit aus, weßhalb wir hierüber noch näher zu handeln haben. [2])

Den oft ausgesprochenen Satz, daß alle menschliche Kunst eine Nachahmung der Natur sei, [3]) so zu verstehen, daß der Künstler Nichts zu thun habe, als die Erscheinungen der Natur und des Menschenlebens getreu zu copiren, ist eine große Plattheit und eine Herabwürdigung des Menschen zur bloßen Copiermaschine. Der Mensch aber ist keine Maschine, sondern ein lebendiges Wesen, das nicht bloß Augen, Ohren und Hände, sondern auch ein lebendig pulsirendes Herz und Gehirn, Gefühl, Phantasie und Verstand, und in diesen nicht nur passive Receptivität, sondern auch active Spontaneität des Geistes besitzen soll. Sein Geist reicht also über die irdische Natur hinaus, weßhalb er auch etwas Höheres, als diese erstreben muß. [4]) — Vermöge seiner geistigen Lebendigkeit also und der sittlichen Anlage zu handeln, kann und will der Mensch das Naturschöne, nicht allein wie es vorliegt, auffassen und genießen, sondern er fühlt sich auch gedrungen, dasselbe nachzuahmen, d. h. selbst Etwas zu schaffen, was eine der Natur analoge Existenz haben sollte. Dieser Trieb — der Kunsttrieb — ist die nothwendige Ergänzung und das Correctiv seiner geistig erkennenden und sittlich handelnden Thätigkeit. Während die erstere die Natur bloß als Object d. h. als todten Stoff betrachtet, die letztere sie bestimmten Zwecken gemäß umgestaltet oder theilweise

[1]) Jungmann S. 310—314.

[2]) Dursch, S. 232, 233 symb. Char.

[3]) cfr. Lotze, S. 597 f.

[4]) Lasaulx, Philosophie der schönen Künste. S. 265.

vernichtet, führt die Kunst die Versöhnung des Menschen und der Natur dadurch herbei, daß sie an die Stelle des Natürlichen aus dem Innern des Geistes heraus sein Abbild zu setzen vermag. Weil aus dem Innern des Geistes kommend ist aber dieses Abbild ein ideales, und solches soll es auch für uns bleiben und uns die Wirklichkeit nur geistig nahe bringen. Die Natur wird somit nicht direct wiedergegeben, sondern nur ihr in der Seele des Menschen ruhendes Bild wird in's Leben gerufen, so daß also dieses Bild auf diesem Wege bereichert und seinem Vorbilde geistig überlegen auftritt, da es ja das Subject mit in das Object überführt. Außerdem hat das Kunstbild vor der Natur auch noch den Vorzug voraus, daß es sie, ihrer eigenen Idee entsprechend, von der störenden Einwirkung der Zufälligkeit, welche jedem erschienenen Naturwesen anhängt, und von dem Einfluße des Raumes und der Zeit befreit. „In der ganzen Natur[2]) sieht nämlich unser Blick nur die Formen des ewigen Kreislaufes von Werden und Vergehen, ewigen Wechsel, stete Veränderung. Unter diesen Formen erblicken wir auch das Schöne der Natur. Im Fluße der dahinrollenden Zeit bringt jede neue Minute eine Aenderung und Umgestaltung, eine vollere und reichere Entwicklung oder ein immer mehr und mehr ersterbendes Leben des Schönen, so daß wir in diesem ewigen Nacheinander der Zeit eigentlich nur verschiedene Momente des Schönen betrachtend genießen. Mitten in diesem Processe der Entfaltung durch alle Stufen hindurch bis zu seinem Vergehen liegt nach der scharfsinnigen Bemerkung Schellings Ein Moment, in welchem jedes Gewächs, jedes Wesen der Natur seinen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit hat, nur Einen Augenblick des vollen Daseins. In diesem Augenblicke ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist, ist es, was es der Idee nach sein soll; außer diesem kommt ihm nur ein Werden, ein Vergehen zu." — Und diesen eternel moment der Dinge soll der Künstler erfassen. Dieß ist der hohe Vorzug der Kunst, daß sie das Wesen gleichsam aus der Zeit heraushebt und es in jenem Augenblicke seiner wahren und vollendeten Schönheit darstellt, daß sie es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen läßt, es da fixirt und dem Beschauer hinstellt.[2])

Im Kunstwerk tritt also die Idee d. h. sein specielles Ideal mit hervor; die Idealität ist das unterscheidende Merkmal des mangellosen Daseins in der Kunst gegenüber dem mangellosen Dasein in der

[1]) Kuhn, a. a. O. S. 94 f.

[2]) Lasaulx, a. a. O. S. 312.

Natur, und sie ist der Grund jener Erheiterung, die aus der künstlerischen Befriedigung folgt.

Indeß dürfen wir uns andererseits doch wieder nicht jenem extremen Idealisirungstaumel ergeben, der ganz unbedingt und in jeder Beziehung das durch den sinnreichen Menschenverstand und die kunstfertige Menschenhand hervorgerufene Schöne, das **Kunstschöne** über das Naturschöne hinausragen läßt.

Vielmehr darf man immerhin sagen, so hoch Gott über dem Menschen stehe, so hoch stehen seine Kunstwerke, die lebendigen Geschöpfe, über den Kunstwerken der Menschen; und insofern ist die Natur **mehr** als die Kunst, „der lebendige Urquell, aus dem alle Künstler schöpfen, und zu dem die menschliche Kunst immer von Neuem zurückgehen muß" — wie Schelling gut bemerkt. Gleichwohl darf man andererseits auch wieder nicht vergessen, daß derselbe höchste Weltschöpfer, welcher die Natur geschaffen, auch in der Natur den Menschen geschaffen hat und daß Gott, der in der Natur schafft, auch im Menschen in erhöhtem Grade thätig ist.

Was dem Schönen der Natur einen Vorzug vor dem Kunstschönen verleiht, ist dieß, daß es eine **lebensvollere** Schönheit ist. Betrachten wir z. B. das Weltgebäude in seiner Erhabenheit! Was ist im Vergleiche mit ihm der schönste von Menschenhänden erbaute Tempel? Schauen wir die wirkliche Sonne mit ihrer Gluth und den Strömen des Lichtes und halten wir ihr gegenüber eine Landschaft in der herrlichsten, glänzendsten und wärmsten Beleuchtung — und wir werden selbst die Unendlichkeit des Unterschiedes begreifen. Betrachten wir auf irgend einem Gemälde, welches die erste Meisterhand hingeworfen, einen Helden; mag er uns auch die Idee des Heldenthums in welcher Situation nur immer auf das Prägnanteste entgegenstrahlen, mag er im höchsten Grade das Gepräge der Größe der Gesinnung und den vollsten Ausdruck der ausgezeichnetsten Mannhaftigkeit an sich tragen, — was ist er gegen einen lebenden Helden, dessen imposanter Geist uns Bewunderung abzwingt, dessen Willensenergie sich über sein ganzes Wesen verbreitet, dessen Mannhaftigkeit in jeder Muskelbewegung widerstrahlt?

Und so könnten eine Menge von Vergleichungen angestellt werden; und alle würden in uns die Ueberzeugung erwecken müssen, daß die Schönheit des wirklichen Lebens die abbildliche Schönheit des Kunstwerkes überragt.

Somit sehen wir, daß das Naturschöne nicht minder unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung erregen muß als das Kunstschöne,

und daß es darum eine einseitige Auffassung ist, wenn man entweder die Natur auf Kosten der Kunst, oder die Kunst auf Kosten der Natur erheben will.

Stellen wir nun zum Schlusse dieser Erörterung noch einen Vergleich zwischen beiden Sphären der Schönheit an, so werden wir sagen müssen:

Die Natur hat gegen die Kunst den Vorzug, daß sie 1) ursprünglicher, 2) lebensvoller, 3) Lehrmeisterin und Vorbild der Kunstthätigkeit ist.

Dagegen hat die Natur gegen die Kunst den Mangel, daß sie 1) nur anregend ist und die Form nicht in gleichem Maaße mit entsprechendem Inhalte vereint gibt; 2) daß sie nur den Wechsel und die einzelnen Momente, nicht das eigentliche Wesen darstellt, und 3) daß sie nie zu sich selbst kommt.

Umgekehrt hat die Kunst gegen die Natur nur den Mangel, daß ihre Formen nicht neu sein können, sondern der Natur entlehnt sind.

Voraus aber hat die Kunst vor der Natur:

1) die Geistigkeit, 2) die Ewigkeit, 3) die befriedigende Erheiterung.

§. 7.

Stufen oder Grade der Schönheit.

Wenn Jemand verschiedene Gebilde der Kunst vor sich sieht, wird er sich von selbst an die Vergleichung derselben machen, und wenn er auch alle mit dem Prädicate der Schönheit auszeichnet, so wird er doch das eine schöner nennen als das andere und eines als das schönste von allen bezeichnen. Es entsteht nun die Frage, ob diese dem unbefangenen Geschmacke vollständig geläufige Anschauung auch wissenschaftlich haltbar sei und zu Recht bestehe, oder ob vielleicht streng genommen eine Gradabstufung der Schönheit undenkbar sei. Es hat nun nicht an Solchen gefehlt, welche behaupteten, was einmal schön sei, sei unbedingt schön und deßhalb könne ein Unterschied des Grades nicht statuirt werden; allein [wie Lotze mit Recht bemerkt [1])] die hier allein competente ästhetische Erfahrung hat über jene paradoxe Anschauung längst das Urtheil gesprochen und „kein unbefangenes Gemüth zweifelt an den Gradunterschieden mannigfacher

[1]) Lotze 141 f. 156 u. 157.

Schönheiten in Bezug auf ihren Schönheitswerth, geradeso wie die moralische Beurtheilung unbeirrt durch logische Paradoxien an der Abstufung sittlicher Vergehungen in Bezug auf ihren Bosheitsgrad festhalten wird."

Gibt es nun Grade der Schönheit, so entsteht die Frage, wie sie sich von einander unterscheiden, oder welches die Stufen der Schönheit sind? Einer der geistvollsten Aesthetiker der Neuzeit, Hermann Lotze, stellt diese Unterschiede fest mit Rücksicht auf das subjective Wahrnehmungsvermögen und unterscheidet als Gradunterschiede des Aesthetischen: das Angenehme der Sinnlichkeit, das Wohlgefällige der Anschauung, das Schöne der Reflexion. Rechnet er zu dem Angenehmen der Sinnlichkeit Ton und Farbe, so besteht ihm das Wohlgefällige der Anschauung in Tact und Metrum, während er das Schöne der Reflexion im Erhabenen und Komischen bestehen läßt. Als Gegensatz des Schönen gilt das Häßliche wie das Lächerliche der Erbfeind des Erhabenen ist. Indem er dann noch die „Stimmungen der Phantasie": das Naive und Sentimentale, die Ironie und den Humor bespricht, erweitert er damit das ästhetische Gebiet. Eine andere Gliederung der ästhetischen Begriffe gibt Zeising in folgendem Schema:

Rein oder formal schön.

Erhaben. Reizend.

Tragisch. Komisch.

Humoristisch.

Moriz Carriere unterscheidet an dem schönen Gegenstande Form, Größe und Stoff und bespricht bei der Größe die Erhabenheit, bei dem Stoffe das Gehaltvolle und Interessante, sowie das sinnlich Reizende und Rührende. Dann geht er auf den Gegensatz des Schönen, das Häßliche, über, gegen welches das Schöne ankämpft, um es zu überwinden. Dieser Kampf gegen das Häßliche führt zu dem Begriffe eines Schönen im Processe des Werdens, in der Auflösung von Gegensätzen, und hieher gehören das Tragische, Komische und Humoristische.[1])

Andere Anordnungen der Schönheitsgrade kann man in einer gründlichen Geschichte der Aesthetik finden. Wir wollen uns nur die Bemerkung erlauben, daß uns unter allen die von Carriere gewählte noch am meisten zusagt, weßhalb wir auch größtentheils, wenn auch nicht ausschließlich, an diese Ordnung uns halten wollen, wenn wir im Folgenden kurze Bestimmungen und Erklärungen der verschiedenen

[1]) Wir möchten hier auch das Pathetische anführen.

Bezeichnungen, die wir den Gegenständen der schönen Kunst beizulegen gewohnt sind, geben werden.

Indem wir in §. 4 die Schönheit zu definiren suchten, mußten wir auf jene Gesetze zu sprechen kommen, deren gemeinsame Realisirung den Begriff der Schönheit ausmacht. Nun kann es aber geschehen, daß ein oder der andere Gegenstand diese oder jene Gesetzmäßigkeit gleichsam überhüpft und freier, ungebundener sich bewegt, ohne deßhalb in das der Schönheit gegentheilige Gebiet des Häßlichen überzuspringen und ohne deßhalb aus dem Gebiete der Kunst hinauszufallen.

Fassen wir also die Schönheit als die Mitte der Kunst, so werden wir Gegenstände finden, die über diese Mitte hinausreichen und andere die unter derselben bleiben in Folge irgend eines, wenn auch noch so unbedeutenden Mangels, der ihnen anhaftet. Dieser Mangel ist nun entweder ein quantitativer, oder ein qualitativer.

Ist der Mangel ein quantitativer, so wird das Niedliche entstehen, d. h. dasjenige, was dem Beschauer nicht adäquat ist, zu dem er sich, so zu sagen, erniedrigen muß. — Bei einem qualitativen Mangel ist zu unterscheiden, ob das Gattungsmäßige (Ideale) absolut verschwindet oder nur relativ beschränkt ist. Wenn nämlich die reale Individualität so sehr in den Vordergrund tritt, daß darüber die Idealität gänzlich vergessen wird und diese erst vom Beschauer supplirt werden muß, so wird das Hübsche entstehen, während wir einem Gegenstande, in welchem die Idealität relativ beschränkt ist, so daß sie nur Einzelnen gegenüber wirksam ist, das Prädikat des Reizenden beilegen. Während also unser Maß entschieden größer ist, als dasjenige des Niedlichen und Hübschen, fühlen wir mit dem Reizenden schon eine größere Gleichartigkeit. Weil dem Reizenden schon Idealität wenn auch in beschränktem Sinne zu Grunde liegt, so können, wir es bezeichnen als ein Schönes in geringerer, mehr ungebundener, spielender Gesetzmäßigkeit. Wir stimmen darum mit Lemcke überein, wenn er sagt, daß in demselben die hauptsächlichste Classe der wohlgefälligen Empfindungen für Diejenigen gegeben sei, deren eigenes Maß des Schönen ein sehr geringes ist.

Mit dem Reizenden verwandt erscheint uns das Anmuthige, welches Prädicat wir einem Einzelwesen beilegen, in welchem Stoff und Form harmonisch verbunden sind, wobei aber das Gattungsmäßige in der Bestimmtheit eines einzelnen Momentes oder einer bestimmten Situation dergestalt aufgeht, daß es ohne inneren Widerstreit darin ganz zum Ausdrucke und seine Natürlichkeit zum Bewußtsein des Be-

trachters kommt. Es ist also das Anmuthige, wenn ich so sagen darf, das Aufgehen einer schönen Existenz in einem Einzelnen, in einer einzelnen Betrachtung oder in einer einzelnen Handlung, das Herabsteigen der Schönheit zur concreten Situation, also Dasjenige, dessen Darstellung vorzugsweise dem Genre eigen ist. Als Beispiel mag dienen der Dornauszieher, ein plastisches Kunstwerk der classischen Zeit, das uns einen schönen Knaben vorstellt, der sich einen Dorn in den Fuß getreten und nun alles Andere vergessend einzig und allein darauf bedacht ist, denselben möglichst schmerzlos herauszuziehen.

Ist die concrete Situation dem anmuthigen Wesen gefährlich, ist Dasjenige, womit es ausschließlich sich beschäftigt, gegen seine Existenz gerichtet, so wird es in dem Beschauer eine sentimentale Stimmung erregen und Rührung hervorrufen. Ist dagegen der Contrast ein ungefährlicher, worin das Natürliche der Anmuth das Uebergewicht behält, so ist es naiv. Das Naive schließt also einerseits eine völlige Natürlichkeit und Unbefangenheit und andererseits das Moment des Gegensätzlichen in sich gegen das Conventionelle, Gekünstelte oder gegen die herkömmliche Meinung. Wie also das Anmuthige vorzugsweise, so wird das Naive nur in dem Leben der sich selbst bewußten und freien Menschengeister zur Erscheinung kommen können, da es eben der Gegensatz des Gekünstelten ist, das nur das Werk der Freiheit sein kann. Indem nun das Naive, als Aeußerung der reinen, schuldlosen Natur, als Ausdruck der natürlichen Einfalt des Herzens einen Contrast bildet gegen den Wahn der conventionellen Bildung, welcher Contrast plötzlich auffällt, veranlaßt es ein Lachen oder vielmehr ein Lächeln, welches indeß nicht so fast dem Naiven, als vielmehr der verkehrten Welt gelten soll. — Das Bisherige gilt aber nur von der bewußt- und absichtslosen Naivetät, während die aus dem Bewußtsein des Uebergewichts der Natur über das Conventionelle hervorgehende Naivetät, eine schalkhafte ist. Der Schalkhafte ist nicht in Wahrheit, sondern nur scheinbar naiv; er nimmt die Maske der Naivetät an, um unter dem Scheine naiver Treuherzigkeit zu spotten und Verkehrtheiten lächerlich zu machen.

Mit der Anmuth nahe verwandt ist die Würde, da beide sich wechselseitig bedingen, indem einerseits eine eigentliche Würde nicht wohl möglich ist ohne angemessene äußerliche Erscheinung, anderntheils diese bedingt ist durch das entsprechende innere Wesen, durch ideegemäße innere Verfassung. Prägt sich in der Anmuth mehr die natürliche Schönheit aus, so ist die Würde durch das Hinzutreten der Sittlichkeit zum Schönen bedingt, also durch das bestimmende Hervor-

treten des geistigen Uebergewichts. Nun ist es aber eine psychologisch festgestellte Thatsache, daß die Beschaffenheit der Seele sich auch nach Außen manifestirt, und daß die eigentlich schöne Erscheinung durch innere Schönheit bedingt ist. Deßhalb wird man mit Dursch [1]) behaupten können, daß der menschliche Leib nur des Ausdrucks der Anmuth fähig sein kann, wenn die niederen Triebe der Vernunft untergeordnet und gehorsam sind, wenn der Kampf zwischen Geist und Fleisch entweder noch nicht begonnen hat oder bereits ausgekämpft ist, wenn der Geist die Herrschaft hat. In der Herrschaft des Geistes über die Sinnlichkeit besteht aber die Sittlichkeit, dasjenige, was den Menschen zum ethischen Wesen macht, oder wodurch er als ein Symbol der göttlichen Idee von seiner Persönlichkeit erscheint. Ist nun die Würde durch diese ethische Beschaffenheit bedingt, so wird man dieselbe als eine Frucht des sittlichen Selbstbewußtseins bezeichnen können, als eine durch die innere Harmonie bewirkte Ruhe, die durch ein edles, Achtung gebietendes Benehmen in Haltung des Körpers, in der Rede u. s. w. sich kund gibt, und dadurch auch die Achtung Anderer in Anspruch nimmt.

§. 8.

Das Erhabene.

Haben wir im Vorausgehenden jene Eigenschaften zu kennzeichnen gesucht, die Merkmale der Schönheit bilden, aber noch nicht die reine und volle Schönheit ausmachen, die also auch von unserer Seite nur Zuneigung und einen gewissen Grad der Achtung sich zu erringen vermögen, keineswegs aber jenes tiefe, heilige Gefühl erwecken, welches wir als die wahre Liebe bezeichnen müssen, die uns nur das reine und vollkommene Schöne abnöthigt: so ist es nun unsere Aufgabe Demjenigen uns zuzuwenden, was über das einfach Schöne hinausreicht, was, durch hervorstehende Vorzüge höheren Ranges ausgezeichnet, über das Niveau der gewöhnlichen schönen Erscheinungen weit emporragend vor dem Auge unseres Geistes steht, und was eben deßwegen nicht mehr bloß Achtung und Liebe in uns hervorruft, sondern bei dessen Betrachtung sich die Achtung, je nach der verschiedenen Höhe seiner Vorzüge, zur Hochachtung, zur Bewunderung, zur Verehrung, zum Staunen, zur Ehrfurcht, mitunter selbst zu einer Art heiligen Schauers steigert. Und dieses ist das Erhabene. In den so eben

[1]) Dursch, der symb. Char. der Religion und Kunst. §. 32.

bezeichneten Gemüthsbewegungen ist aber auch die Liebe mit eingeschlossen, und zwar eine lebendigere, stärkere Liebe, die durch die Gefühle der Ehrfurcht und Bewunderung eine höhere Weihe heiligen Ernstes erhält. Ist aber die innere Durchdringung von Ehrfurcht und Liebe das Gefühl des Erhabenen, so können wir, da Liebe, wahre, echte Liebe ihrer Natur nach nur gegen persönliche, selbstbewußte Wesen möglich ist, im gewissen Sinne den Gedanken Dursch's acceptiren, „daß das erhabene Schöne eigentlich nur im Gebiete des sich selbst bewußten und freien Geisteslebens" in die Erscheinung tritt. Wie aber das Schöne, obgleich es in uns das Gefühl der Liebe erweckt, nicht bloß im bewußten Geistesleben sich findet, sondern wie wir früher gezeigt, daß auch ein Naturschönes anerkannt werden müsse, weil ja die ganze Natur ein Produkt der Schöpferthätigkeit Gottes, ein Strahl und ein Abglanz des Urquelles aller Schönheit sei, und wie als solches Product göttlicher Thätigkeit und als Reflex göttlichen Lichtes die Natur in uns Liebe zu erwecken vermag, Liebe gegen Gott nämlich und mittelbar auch gegen die Gebilde Gottes, so müssen wir auch in der Natur das Erhabene anerkennen, eben weil die Natur, das Weltall die Verwirklichung der großartigsten Idee Gottes ist.

Wie aus allem Dem nun hervorgeht, steht das Erhabene in inniger Beziehung zum Schönen, ja es schließt das Schöne in sich, so daß jedes Erhabene zugleich schön, nicht aber jedes Schöne erhaben ist. Das Erhabene ist demnach, um mit Jungmann zu reden, „die Blüthe und der Gipfel des Schönen, oder vielmehr das Schöne in den höheren Graden seiner Vollendung." Es reicht also zur Definition des Erhabenen jene des Schönen nicht aus, indem das Erhabene, wenn ich so sagen soll, ein Ueberschuß des Schönen ist, dessen Erscheinung uns zu groß ist, zu dessen Messung wir zu klein sind. Mit Recht sagt darum Urlichs: „Tritt das Schöne vermöge seiner quantitativen Größe entweder über sich selbst oder über unsere Wahrnehmung hinaus, so daß man es nicht mit einem Male erfassen, sondern erst durch Besinnung und Steigerung der Phantasie bewältigen kann, so ist es erhaben." Es liegt also in dem Erhabenen eine Incommensurabilität zwischen der objectiven Erscheinung und ihrer Auffassung, oder, insofern das Erhabene ein Hinausgehen des Schönen über sich selbst ist, zwischen der Idee und ihrer Aeußerung oder zwischen Kraft und Wirkung. Jede Idee sucht sich in entsprechender Form zu verkörpern. Ist aber die Idee so gehaltsvoll, daß sie keine Form finden kann, in welcher sie ganz aufgenommen werden könnte, so entsteht ein Widerspruch zwischen Idee und Form, indem die Idee über

die Form hinausreicht, so daß die von der Idee gewirkte Form kleiner ist als die sie wirkende Ursache. Mit anderen Worten, der Inhalt der Idee ist über ihre Form erhaben. Mit diesen Worten wollten wir andeuten, daß wir die Erhabenheit nicht allein als ein subjectives Gefühl des Beobachters betrachten können und auch nicht bloß als Brücke zu der Vorstellung des Unendlichen, wie Kant will, sondern daß wir die Erhabenheit in die eigene Größe des Gegenstandes setzen, die zu messen wir uns zu klein fühlen. Dieses Gefühl unserer Kleinheit, unseres Nichthinaufreichens zu dem erhabenen Gegenstande wird anfänglich auf uns einen unangenehmen Eindruck machen und uns erschrecken und schwindelig machen. Erst nach Ueberwindung dieser unangenehmen Gefühle durch die Besinnung auf die Ideen höherer Zweckmäßigkeit und auf die unendliche Größe der solchen Erscheinungen zu Grunde liegenden Kraft wird in uns das Gefühl des Schreckens jenem der Bewunderung und des Staunens weichen, so daß also die dem Erhabenen entsprechenden Gefühlszustände nicht unmittelbare, sondern durch Reflexion vermittelte sind, weßhalb Lotze mit Recht das Erhabene unter „das Schöne der Reflexion" subsumiren konnte.

Haben wir uns so im Allgemeinen den Begriff des Erhabenen klar zu machen gesucht, so wollen wir nun sehen, wo sich denn das Erhabene überall finde, wo und in welcher Weise es in die Erscheinung tritt. Es ist seit Kant die Eintheilung in die mathematische und dynamische Erhabenheit geläufig geworden, indem man das Großartige des Erhabenen faßte als Maßlosigkeit räumlicher und zeitlicher Ausdehnung, welche unserer Einbildungskraft spotte, und als Ungeheures der Macht, die jeden denkbaren Widerstand übersteige. Wir können diese Unterscheidung nicht als eine essentielle gelten lassen, da wir unserer ganzen dynamischen Weltanschauung entsprechend, Lotze beistimmen müssen, wenn er hervorhebt, daß es keine Ausdehnung gibt, die nicht, eben indem unsere Einbildungskraft sie zu durchlaufen und zusammenzufassen sucht, uns als sich selbst lebendig ausdehnende Kraft erschiene. Sonach fällt uns das mathematisch Erhabene unter das dynamisch Erhabene. Wir ziehen darum die Eintheilung Urlichs' vor, welcher das mathematisch und dynamisch Erhabene unter dem gemeinsamen Begriffe des physisch Erhabenen zusammenfaßt und demselben das geistig Erhabene gegenüberstellt, welche Eintheilung von uns auch die Consequenz fordert, indem wir das Schöne als Natur- und Kunstschönes (letzteres als Product geistigen, persönlichen Schaffens) faßten und demgemäß auch die höchste Steigerung der

Schönheit, das Erhabene, in dem Gebiete der Natur und im Gebiete des Geistes suchen müssen.

Fragen wir nun nach dem Erhabenen in der Natur, so müssen wir vorerst das Weltall selbst als das erhabenste Kunstwerk bezeichnen; und wie das ganze Weltall, so sind auch die großen Theile und großartigen Erscheinungen in demselben erhaben schön. Mit Recht führt Jungmann als erhabene Gegenstände in der Ordnung der körperlichen Welt an das Weltmeer, das mit Sternen übersäete Firmament, ferner außerordentliche Naturerscheinungen, wie einen Orcan, einen großen Brand, ein Gewitter, ein Erdbeben, den Ausbruch eines Vulkans u. dgl. Doch können wir derlei Naturerscheinungen nur insofern erhaben finden, als nicht die Furcht vor ihren Folgen, oder der Schmerz über dieselben, in Rücksicht auf uns selbst oder auf andere, die dem Erhabenen entsprechenden Gefühle unmöglich macht. Selbst auch die Unform, das Gestaltlose erscheint uns erhaben, als Alles in sich aufhebende und aus sich neubildende Macht. So scheint uns erhaben „das Leere, wo es in großer Ausdehnung auftretend, nicht als Lücke in der Gestaltung, sondern als der alle Gestaltung begrenzende, umgebende, in sich aufzehrende Grund und Hintergrund in's Auge fällt; erhaben auch alles Dauernde, an welchem der lebendige Wechsel der Dinge Nichts veränderte, als daß er Spuren seiner eigenen Vergänglichkeit an ihm zurückließ; erhaben auch der plötzliche Umsturz, der die Gestalt der Welt mächtig ändert." (Lotze, Gesch. d. Aesthetik, S. 332).

Doch wozu mehrere einzelne Beispiele anführen, während wir doch nur die allgemeinen Bestimmungen hervorzuheben haben. In dieser Beziehung aber können wir ganz kurz das Naturerhabene in alle jene Erscheinungen setzen, in welchen das elementarische Naturleben im Großen und Gewaltigen hervortritt.

Wie in dem physisch Erhabenen eine ungewöhnliche natürliche Kraft, so manifestirt sich im geistig Erhabenen eine ungewöhnliche sittliche Kraft, die sich entweder recht e n e r g i s c h, außerordentliche Wirkungen, für welche uns die Kraft zu schwach scheinen möchte, hervorbringend oder w i d e r s t a n d s f ä h i g äußert. Erhabenheit im geistigen Gebiete setzt demnach eine Ueberlegenheit des Willens voraus, welcher der Macht der Leidenschaft und jedes Widerstandes spottet und entweder die größten Wirkungen mühelos hervorbringt oder den gewaltigsten Angriffen unerschütterliche Festigkeit sowohl siegreich als unterliegend entgegenstellt. Je nach der einen oder andern Aeußerungsform wird die Erhabenheit eine ruhige, oder bewegte oder tragische sein.

Wir müssen also nach dem so eben Bemerkten J u n g m a n n Recht

lassen, wenn er sagt: „Im Reiche des geschöpflichen Daseins muß das Erhabene sich zunächst und vorzugsweise in der ethischen Ordnung finden. . . . Die Summe der Ethik (aber) umfaßt jene alte Regel der griechischen Weisen: ‚ἀπέχου καὶ ἀνέχου‘ ‚entsage und ertrage.‘ Treue gegen das Sittengesetz, Unterwerfung des geschaffenen Willens unter den Willen des Schöpfers, erscheint darum nirgends größer, bewunderungswürdiger, erhabener, als wo sie mit Selbstüberwindung und mit Opfern verbunden ist, wo der Mensch, um der Tugend treu zu bleiben, die stärksten Neigungen der Natur bezwingt, wo er auf irdischen Besitz, auf Ehre, Freiheit und Leben Verzicht leisten, wo er sich drohenden Gefahren oder schweren Leiden unterziehen muß, um der Uebereinstimmung seines Willens mit dem höchsten Willen nicht zu entsagen, oder selbst auch, um aus freier Liebe Größeres zu leisten als dieser von ihm verlangt." Sollten wir hiefür Beispiele anführen, so wüßten wir nicht, worauf wir mit größerem Rechte hinweisen dürften als auf die christlichen Martyrer und auf die katholische Kirche, gegen welche „knirschen die Heiden, sinnen Eitles die Völker; wider sie erheben sich die Könige, verbinden sich die Mächtigen der Erde"; sie aber predigt, unerschütterlich treu ihrem Berufe, in Wort und Leben, in ihrer Gesammtheit sowohl als in allen die in Wahrheit und von Herzen sich die Ihren nennen, „Jesum Christum den Gekreuzigten, den Juden Aergerniß und den Heiden Thorheit, aber denen, die berufen sind, Gottes Kraft und Gottes Weisheit." Diese ethische Kraft, die in den Martyrern sich zeigt, ist jedoch keine rein menschliche, sondern eine übernatürliche, göttliche Kraft, welche die menschliche Kraft über sich selbst hinaushebt und steigert. Und da auch die natürliche Kraft eine von Gott verliehene ist, so müssen wir schließlich auf die Quelle und die unendliche Fülle des Erhabenen selbst zurückkommen, und diese Quelle ist keine andere als die Urquelle alles Schönen überhaupt, als welche wir früher schon Gott selbst bezeichnet haben. Die höchste Erhabenheit ist demnach in der Majestät Gottes gegeben und in dem unmittelbaren Wirken Gottes, in jeder directen Offenbarung seiner Eigenschaften. Denn das Wirken Gottes ist ein solches, das ohne alle Mühe die großartigsten, unsere Fassungskraft weit übersteigenden Erfolge erzielt.

Beispiele dieser Erhabenheit finden sich in der heiligen Schrift sehr viele, von denen wir nur jenes anführen wollen, welches seit Longinus oft als Muster einer erhabenen Stelle wiederholt wurde, nämlich jene ersten Verse aus der heiligen Schrift: „Die Erde war gestaltlos und wüst; und Finsterniß über dem Abgrund, und der Geist

Gottes schwebend über den Wassern. Und Gott sprach: Es werde das Licht. Und das Licht wurde."

§. 9.

Das Häßliche und Lächerliche.

Wenn wir nach den Erörterungen über das Schöne und das Erhabene nun einen Absatz einschalten, der das Häßliche und Lächerliche behandeln soll, werden sich vielleicht Manche wundern und sich fragen, was wohl die Aesthetik als Wissenschaft vom Schönen mit dem Häßlichen zu schaffen habe. Schon der bekannte Philosoph Christian Hermann Weiße (geb. 1801, gest. 19. Sept. 1865), welchen man erst neuerlich als den „Begründer einer im strengen Sinne systematisch-wissenschaftlichen Aesthetik" hinzustellen sich bemühte, hat auf diese Verwunderung die zutreffende Antwort gegeben, daß der Wissenschaft vom Schönen auch das Gegentheil des Schönen ein so natürlicher Gegenstand der Betrachtung sei, wie der Ethik die Sünde. — Wenn wir uns aber hier auf Weiße berufen, so darf man nicht glauben, daß wir mit diesem Philosophen der Ansicht huldigen, als bilde die Häßlichkeit in der Entwicklung der Idee der Schönheit ein wesentliches Glied, oder als sei gar die Schönheit „in gewissem Sinne" die Häßlichkeit selbst. Wir können uns nie und nimmer einreden, daß die Schönheit zugleich ihr Gegentheil sein könne, wohl aber räumen wir ein, daß dem Häßlichen eine bedeutende ästhetische Wirksamkeit zukomme, indem es, zweckmäßig benützt, an einem Kunstwerk als Gegensatz größere Lebhaftigkeit bewirkt und dadurch demselben eine neue Schönheit verleiht. Und eben deßhalb kann es auch in der Aesthetik nicht mehr unbeachtet bleiben, seitdem namentlich Rosenkranz in seiner 1853 erschienenen „Aesthetik des Häßlichen" die hohe Bedeutung desselben klar gelegt hat.

Suchen wir nun das Wesen und den Begriff des Häßlichen zu bestimmen, so werden wir finden, daß dieß schwieriger sei, als man glauben möchte. So viel steht fest, daß das Wort „häßlich" mit Haß zusammenhängt und also im strengen Sinne des Wortes nicht Alles häßlich genannt werden kann, was der gewöhnliche Sprachgebrauch als solches bezeichnet, sondern nur Dasjenige, was eben des Hasses werth ist. Der Haß ist der Gegensatz der Liebe. Nun ist aber die Liebe die Frucht des Wohlgefallens, welches wir an einem Gute haben, dem wir deßhalb zustreben. Ist nun der Haß der conträre Gegensatz der Liebe, so muß derselbe zu seiner Voraussetzung eben

jenes Mißfallen haben, welches in uns entsteht, wenn ein Uebel an uns herantritt, von welchem das Gemüth sich abwendet nicht bloß, sondern welchem es sogar entgegenstrebt, gegen welches es ankämpft. Anstreben, ankämpfen wird aber das Gemüth nicht schon gegen dasjenige, was indifferent, sondern nur gegen Das, was ihm feindlich erscheint. Demgemäß kann auch nicht Alles und Jedes, was uns nicht durch seine Schönheit fesselt, als häßlich bezeichnet werden, sondern es muß anerkannt werden, daß zwischen Schönheit und Häßlichkeit ein weites Gebiet von Gegenständen und Erscheinungen sich finden kann, die wir nicht als schön aber auch nicht als häßlich bezeichnen, denen also die Merkmale der Schönheit mangeln, ohne daß ihnen der Stempel der Häßlichkeit aufgedrückt wäre. Wir glaubten, diese Bemerkung hier einschalten zu sollen, weil sie uns rechtfertigen soll, wenn wir gegen gewiegte Aesthetiker geltend machen, daß das Häßliche nicht eine bloße Mangelhaftigkeit des Dinges, nicht eine bloß privative Form desselben ist, sondern daß die Häßlichkeit als vollendete Feindseligkeit gegen die Schönheit zu fassen sei. Wie die Sünde kein bloßer Mangel der Tugend, sondern derselben Gegensatz ist und nicht bloß einen Mangel der von Gott gewollten Geistesverfassung, sondern eine völlige Verkehrtheit involvirt, so ist es auch bei dem Häßlichen, dieses in seiner strengen Wortbedeutung genommen, der Fall. Wir können demgemäß auch eine Erscheinung nicht schon als häßlich bezeichnen, in welcher die Idee nicht vollends zur Darstellung gebracht ist, obschon eine solche Erscheinung eine unschöne ist, sondern die Häßlichkeit scheint uns erst da vorzukommen, wo sich „das unheimliche Walten eines dem Lichte abgekehrten Willens" bemerklich macht.

Den hier wie weiter oben, wo von dem Verhältnisse des Wahren, Guten und Schönen gesprochen wurde, entwickelten Anschauungen gemäß, müssen wir das Häßliche als die Erscheinung des Unwahren und Bösen fassen, wie wir das Schöne als die Erscheinung des vereinigten Wahren und Guten bezeichneten. Es reicht also die Unwahrheit d. h. die der Idee nicht entsprechende Erscheinung nicht hin, sondern mit der Ideelosigkeit oder vielmehr Ideewidrigkeit muß sich zugleich auch die feindselige Absicht der Störung dessen, was sein soll, verbinden, so daß wir mit Lotze sagen können: „daß allerdings das Häßliche seinen Grund in der vorhandenen oder ihm untergeschobenen Bosheit der Gesinnung hat, die es antreibt, die Ordnung und die Formen zu verzerren, welche das Gute zu seinem eigenen Dienste der Wirklichkeit und dem Erscheinen vorzeichnet."

Man wird nun zwar gegen diese Auffassung geltend machen, daß

das Häßliche sich dann in der Natur nicht finden könne. Und dieß ist auch in der That unsere Meinung, indem wir von unserem christlichen Standpunkte aus behaupten müssen, daß die Dinge der Natur ohne Intelligenz und freien Willen sind und darum in einem nothwendigen Zusammenhange mit den ihnen zu Grunde liegenden Ideen stehen müssen, so daß sie aus ihrer Idee nicht heraustreten und kein lügenhaftes Dasein annehmen können. Wenn wir aber dennoch von Häßlichkeiten auch in der Natur sprechen, so nehmen wir dabei dieses Wort nicht in seiner strengen Bedeutung, sondern wir verwechseln dasselbe mit dem Begriffe des „sinnlich Unangenehmen." Und Jungmann behält darum unseres Erachtens Recht, wenn er sagt: „Die Kröte, der Wiedehopf, die Fledermaus, die Wanze und ähnliche, sind uns sinnlich unangenehme, ekelhafte Thiere . . . Andere Thiere nennen wir häßlich (freilich nicht den rechten Ausdruck wählend), weil wir in ihrem Wesen, in ihrer Erscheinung den Ausdruck eines Häßlichen der ethischen Ordnung finden, eines sittlichen Mangels, einer Untugend. Das gilt z. B. von dem Faulthiere, von dem Pavian, von der Ratte, von der Raupe. Mitunter endlich suchen wir in einem Thiere nicht die Vorzüge der Art, zu der es gehört, sondern die Vorzüge einer anderen Art oder selbst einer anderen Gattung; und weil wir diese Vorzüge vermissen, darum scheint es uns fehlerhaft, häßlich zu sein u. s. w."

Die Naturdinge scheinen uns also nur häßlich in Folge der Beschränktheit unseres eigenen Urtheils, in Wahrheit aber können sie nur häßlich werden, wenn sie durch Beschädigung oder Verstümmelung in ihrem Dasein beschränkt oder alterirt werden.

Das eigentliche Gebiet des Häßlichen ist nur im Geisterreiche zu suchen, also zunächst im menschlichen Leben. Wenn der Mensch von Gott und seiner Idee abfällt und böse wird, tritt er in Feindschaft zu Gott und tritt ein in ein Leben, welches nach allen seinen Beziehungen als ein verkehrtes und darum häßliches erscheint. Den höchsten Grad aber erreicht das Häßliche in den reinen Geistern, in den von Gott und ihrer Idee abgefallenen bösen Engeln, in dem Satan und seinem Anhange. Denn in ihm ist nicht bloß seine ursprüngliche Idee ganz verdunkelt, sondern er ist mit derselben im vollsten Widerspruche und sein ganzes Wesen ist Verkehrtheit und Feindseligkeit und Haß gegen Gott und die göttlichen Absichten.

Haben wir somit angedeutet, was wir unter dem Häßlichen verstehen, so müssen wir noch bemerken, daß in der Anschauung, das Häßliche sei die Erscheinung des Bösen wie das Schöne die Er-

scheinung des Guten, allerdings eine Anlehnung der Aesthetik an einen ihr auswärtigen Ideenkreis liege; allein wir können eben nicht selbstständig machen, was nicht selbstständig ist.[1])

Wie wir früher beim Schönen Abstufungen gefunden und mehrere Erscheinungen und deren entsprechende Gefühlsstimmungen bezeichnet haben, die zwar zum Gebiet des Schönen gerechnet werden können, wenn sie auch die eigentliche volle Schönheit nicht erreichen, so können wir auch das Gebiet des Häßlichen erweitern und darunter auch Erscheinungen subsumiren, die wir nur im uneigentlichen Sinne als häßlich bezeichnen können und dürfen. Und in diesem Sinne können wir es gelten lassen, wenn Rosenkranz die Verkehrung und Verkehrtheit, die überall das Wesen des Häßlichen ausmacht, und die in verschiedener Weise sich zeigen kann, in drei Hauptbegriffe zusammenfaßt, nämlich in Formlosigkeit, Incorrectheit und Verbildung, je nachdem die Alterirung des Schönen bedingt und herbeigeführt ist dadurch, daß es nicht bestimmt oder vollständig erscheint, oder daß es unter Bedingungen erscheint, die seine Wesenhaftigkeit aufheben oder beeinträchtigen, oder aber dadurch, daß ein Theil des Organismus eine einseitige Ausbildung erlangt, die das Ganze nicht als solches erscheinen läßt.

Hiemit wollen wir unsere Andeutungen über das Häßliche beschließen und, da wir oben schon hervorgehoben, welch' ästhetische Bedeutung demselben als Folie und als Gegensatz des Schönen zukomme, so können wir nun zu dem zweiten oben genannten Begriffe übergehen, nämlich zur Erklärung des Lächerlichen.

Man ist gewohnt, das Lächerliche als Erbfeind des Erhabenen darzustellen. Man kann dieses insofern als richtig bezeichnen, als die Lächerlichkeit mit der Erhabenheit durchaus unvereinbar ist, da nicht einmal der einfache Grad der Schönheit demselben eignen kann. Wo wir uns zum Lachen genöthigt sehen, da geht etwas vor, was uns wie ein Widerspruch, wie ein Fehlerhaftes erscheint, das wir corrigiren zu müssen glauben, über das wir uns also erhaben wissen. Sollte man aber mit dem Worte „Erbfeind" den conträren Gegensatz des Erhabenen bezeichnen, so müssen wir dieses für unrichtig erklären aus dem einfachen Grunde, weil wir als Gegensatz des Erhabenen nur das bezeichnen können, was die der Bewunderung, der Hochachtung und der heiligen Scheu entgegengesetzten Gefühlsstimmungen der Verachtung und des tiefsten Abscheues erzeugt, also das Gemeine, Niedrige und Grausige, nicht aber das Lächerliche, welches uns sogar einiges Ver-

[1]) Hier haben wir einen thatsächlichen Beweis für das S. 24 ff. Gesagte.

gnügen bereitet. Aus diesem letzteren Umstande geht hervor, daß wir nichts als lächerlich betrachten, was schmerzliche oder verderbliche Folgen nach sich zieht,[1] sondern nur solche Handlungen finden wir lächerlich, die in physischer wie in moralischer Beziehung als indifferent erscheinen. Wenn wir aber diese indifferenten Handlungen oder Reden, über welche wir lachen, näher betrachten, so werden wir finden, daß der Grund des Lachens immer in einem Wahne, in einer falschen Meinung oder unrichtigen Auffassung des Redenden oder Handelnden liegt. Ein Wahn, eine unrichtige Auffassung ist aber nur da gegeben, wo man das Wesen oder die Idee der Dinge mißkennt; und darum ist das Lächerliche immer ein Fehlerhaftes und Widerspruch Einschließendes. Dieser Widerspruch muß aber vom Beschauer und Beurtheiler sogleich als solcher erkannt werden, widrigenfalls er keinen Grund zum Lachen hätte, während der lächerlich Handelnde sich dieses Widerspruches nicht bewußt ist, sondern vielmehr der Ansicht ist, daß er das Wahre und Richtige spricht und das Passende und Angemessene vollbringt. Wenn z. B. Jemand Etwas spricht in der Meinung, es sei wahr, während es allgemein nicht als solches erkannt wird, so lachen wir, oder wenn Jemand ohne Rücksicht auf äußere Hindernisse, im Wahne der Sicherheit handelt, z. B. auf dem Eise eben so sicher und unbesorgt einherschreitet wie auf der Erde, aber plötzlich stolpert und fällt, ohne jedoch sich zu verletzen, so lachen wir, weil sein Wahn an dem allgemeinen Bewußtsein sich bricht oder durch die Natur plötzlich zerstört wird.

Suchen wir nun aus dem Bisherigen das Wesen des Lächerlichen zu finden, so werden wir vorerst sagen dürfen, daß das Lächerliche erst da zum Vorschein kommt, „wo das Handelnde einen W i l l e n hat, durch den es aus sich selbst heraus und zugleich den Umständen angemessen eine Wirklichkeit hervorbringen zu können gar nicht zweifelt," während dieses nach den allgemein giltigen Gesetzen gar nicht möglich ist. Und wir müssen darum Jungmann beistimmen, wenn er die Definition des Lächerlichen von A r i s t o t e l e s acceptirt und mit Hinzufügung eines von Krug geltend gemachten Momentes sagt: „Lächerlich ist jeder [wir fügen hinzu u n a b s i c h t l i c h e[2]] Verstoß gegen die Gesetze

[1]) Da wir in diesem Falle zum Mitleid oder zur Indignation gestimmt werden.

[2]) Dieses müssen wir geltend machen, weil mit Bewußtsein sich in einen Widerspruch mit sich selbst setzen oder scheinbar nach einem Wahne sprechen oder handeln das Werk des Witzes oder der Laune ist. Uebrigens müssen wir, um Mißverständnissen vorzubeugen, noch bemerken, daß dieser „absichtslose Verstoß" nicht mit b l o ß e r Unwissenheit und Unkenntniß identificirt werden darf, schon

der theoretischen oder der praktischen Vernunft, den wir plötzlich und unerwartet wahrnehmen, so lange derselbe nicht von der Art ist oder wenigstens nicht so aufgefaßt wird, daß er Schmerz, Furcht oder Abscheu erregen muß." Das Lächerliche hat demnach zwei Factoren, einen objectiven und subjectiven. Objectiv ist es eine Rede oder Handlung im Wahne, subjectiv die plötzliche Wahrnehmung des Wahnes. Ich betone das Wort „plötzlich", weil das Lächerliche seine Wirkung verliert, wenn man erst nachdenken muß, worin der Wahn eigentlich bestehe.

Hiemit hätten wir uns so ziemlich klar gemacht, worin das Lächerliche eigentlich bestehe. Ist es aber die plötzliche Wahrnehmung eines unabsichtlichen und ungefährlichen Verstosses gegen die Gesetze der theoretischen oder praktischen Vernunft, so muß man allen Ernstes die Frage stellen, worin wohl das Vergnügen bestehen mag, welches wir im Lächerlichen finden, da doch die richtig gebildete Vernunft und der von dieser richtigen Erkenntniß geleitete Wille unmöglich an dem Verkehrten eine Freude oder ein Wohlgefallen haben können? Ohne die Erklärung Kant's, welche, wie Lotze bemerkt, viel von dem im Keime enthält, was die neuere Aesthetik auf diese Frage zu erwidern weiß, und welcher sich neuerlich selbst Jungmann angeschlossen hat, verwerfen zu wollen, müssen wir doch gestehen, daß sie uns weniger zusagt. Ist nämlich das Vergnügen über das Lächerliche ein rein sinnliches, welches dadurch bewirkt wird, daß die plötzliche Wahrnehmung einer Ungereimtheit psychologisch-physiologisch auf unseren leiblichen Organismus wirkt, welcher dadurch angenehm afficirt wird, welches Angenehme der körperlichen Affectionen einen erheiternden Einfluß auf unsere gesammte Gemüthsstimmung äußert: so ist dadurch das Lächerliche auf gleiche Stufe wie das Angenehme des Geruches und Geschmackes gestellt, und es hat dann, scheint uns wenigstens, in der Aesthetik keinen Platz mehr. Und selbst hievon abgesehen, müssen wir bemerken,

---

darum nicht, weil Unwissenheit an sich nicht lächerlich ist, und weil wir oben ausdrücklich bemerkt haben, daß das Lächerliche eine Thätigkeit des Willens voraussetze. Gleichwohl wird man uns keines Widerspruches zeihen dürfen, wenn man erwägt, daß der lächerlich Handelnde seinen Wahn nicht als solchen erkennt, sondern denselben für richtige Auffassung hält und sich von demselben wie von einer Ueberzeugung und einer Richtschnur seines Handelns leiten läßt und dabei durchaus subjectiv kein Gesetz verletzen, vielmehr die Gesetze respectiren will, obgleich er objectiv gegen dieselben verstoßt. Es ist sonach die lächerliche That ein von einem in Folge falscher Auffassung irregeleiteten Willen begangener Verstoß gegen die Gesetze der Dinge, welcher Verstoß nicht erkannt und nicht beabsichtigt ist.

daß das heftige Lachen oft Nichts weniger als körperlich angenehm, vielmehr oft sehr schmerzlich ist und daß in solchem Falle die Heiterkeit des Gemüthes unmöglich eine Folge der angenehmen Affection des Körpers sein kann. Wir glauben vielmehr, daß das im Lächerlichen für uns gelegene Vergnügen ein intellectueller Genuß ist, der uns dadurch zu Theil wird, daß wir den Wahn und die Täuschung des Anderen plötzlich wahrnehmen und uns über dessen beschränkten Gesichtskreis erhaben wissen, so daß wir sogleich sein Reden und Handeln corrigiren können. Dieses höhere Maß der Einsicht, diese höhere Stufe der Erkenntniß, des Wesens und der Idee und der Gesetze, denen die Dinge gehorchen müssen, macht uns Freude und gewährt uns Erheiterung. Und diese innere Freude und Erheiterung des Gemüthes prägt sich im Körper aus durch die Bewegungen des Lachens. Es ist also nicht so fast das Lächerliche selbst der Grund unserer Freude und des Lachens, als vielmehr dessen Gegentheil, nämlich das Schöne und Wahre, das wir erkennen, und gegen welches das Lächerliche verstößt.

§. 10.

Das Komische.

Indem wir im Anschlusse an die Erklärung des Lächerlichen in einem eigenen Paragraphen über das Komische handeln, wollen wir dadurch zu erkennen geben, daß das Komische mit dem Lächerlichen zwar in einem gewissen, ja nothwendigen Zusammenhange steht, keineswegs aber, wie man oft behauptet, mit demselben identisch ist. Denn auch Gegenstände, die an sich nicht lächerlich sind, können als lächerlich erscheinen durch die Art ihrer Darstellung, und diese bildet das Komische. Das Lächerliche haftet nach unserer Auffassung an dem Gegenstande oder an der objectiven That, während das Komische in der Darstellung besteht, die eben ein Erzeugniß des Geistes ist. Wir könnten demnach auch sagen, das Komische sei eine bewußte, künstlerische Nachahmung des Lächerlichen.

Haben wir nun im Vorausgehenden das Wesen des Lächerlichen in der plötzlichen Wahrnehmung eines ungefährlichen Widerspruches gefunden, so haben wir damit auch das Gebiet des Komischen bezeichnet. Kann das Lächerliche nur da hervortreten, wo Mißverhältnisse und Widersprüche obwalten, so kann auch das Komische nur in der Darstellung der Mißverhältnisse und Widersprüche zu Tage treten. Und wie dort, so müssen auch hier diese Widersprüche harmloser und

unschädlicher Natur sein, so daß sie dem Wesen und der realen Existenz des Dargestellten keinen Eintrag thun. Gegenstand der Komödie ist darum nicht sowohl die verbrecherische Schlechtigkeit oder ein großes Unglück, als vielmehr das Verkehrte und Thörichte, wie es sich im gewöhnlichen Leben so häufig findet. Nicht edle, erhabene, idealische Charaktere, sondern unedle, lächerliche Personen soll die Komödie darstellen. Wir heben dieses besonders hervor Jenen gegenüber, welche — wie Vischer — allen Inhalt der Welt der verlachenden Komik preisgeben wollen, was uns nur als eine mephistophelische Herabsetzung der Wirklichkeit erscheinen kann. Es gibt allerdings unendlich viele einzelne Widersprüche im wirklichen täglichen Leben, aber im Großen und Ganzen zeigt sich doch, daß auch in der Wirklichkeit die Idee herrsche und die Welt vernünftige Harmonie sei. Und dieser Gedanke ist unseres Erachtens die unerläßliche Voraussetzung jeder gesunden Komik, die eben jenes Einzelne verlachen und der Kritik unterziehen soll, was der Idee nicht vollkommen entspricht, dessen Erscheinungsform die Idee zurückdrängt und verdunkelt, bei dem also die Faktoren des Schönen, Idee und Form nicht zu harmonischer Einheit zusammengeschlossen sind, sondern in einigem Mißverhältniß zu einander stehen. Im Komischen ist also die Idee noch vorhanden und eben deßhalb ist es noch Gegenstand unseres ästhetischen Wohlgefallens; sie ist aber verdunkelt und verdeckt und muß erst vom gesunden Geiste hervorgekehrt und an ihren richtigen Platz gestellt werden. Es ist demnach der eigentliche Zweck des Komischen nicht das Verlachen und Kritisiren, sondern dieses soll nur das Mittel sein zum Zwecke, welcher in der Beseitigung des die Idee Verdunkelnden und in der Hervorkehrung des wahrhaft Ideegemäßen und Schönen besteht. Die Komik ist also ein Befreien des Idealen von seiner unangemessenen oder nicht völlig entsprechenden Erscheinungsform und wird durch Ueberwindung dieses Unangemessenen zu einem Schönen, das an Inhalt noch reicher ist als das einfach Schöne. Aus dieser Darstellung ergibt sich von selbst, warum man das Komische unter das Schöne der Reflexion subsumiren oder, wie Carriere, als ein Schönes im Processe des Werdens bezeichnen kann. Zugleich erhellt daraus, daß der Komiker nicht bloß ein Mann von Geist und Talent, sondern daß er auch im vollen Sinne des Wortes Mensch sein muß, der ein an Liebe für seine Mitmenschen reiches Herz in seinem Busen trägt und sich die Besserung und Veredlung der Welt angelegen sein läßt. Denn dieses muß zuletzt doch die Wirkung aller Poesie sein, wie schon Lessing bemerkt in den Worten: „Bessern sollen uns alle Gattungen der

Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen müßte; noch kläglicher, wenn es Dichter gäbe, die selbst daran zweifeln." Wir müssen demnach unserer ganzen Darstellung gemäß v. Lasaulx Recht geben, wenn er bemerkt: „Auch von der Komödie gilt was Shakespeare von der dramatischen Poesie überhaupt sagt, ihr Zweck sei stets gewesen, ‚der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, jedem Zeitalter den Abdruck seiner Gestalt': indem sie durch die Erkenntniß des Lächerlichen, Falschen, Unwürdigen die Erkenntniß des Ernsten, Echten, Würdigen fördert, durch Aufdeckung des Verkehrten an den angebornen Sinn für das Wahre appellirt und die Menschen durch Bloßstellung ihrer Thorheiten zu Verstande bringt: somit unter heiterer Maske auch ernste Lehren gibt; wie ja überhaupt das komische Wohlgefallen an der Darstellung des Verkehrten, Thörichten, Häßlichen nur aus der geistigen Freude entspringt, die mit der Erkenntniß des Guten, Wahren, Schönen verbunden ist."

Ungefähr denselben Gedanken drückt ein anderer bekannter Aesthetiker (Dursch) folgendermaßen aus: „Die ästhetische Wirksamkeit des Komischen vollzieht sich dadurch, daß in dem wahren Bewußtsein des menschlichen Lebens die Factoren des Schönen wieder in ihr richtiges Verhältniß zu einander gesetzt, die verdeckte Idee hervorgehoben und wieder in ihr Recht eingesetzt wird. Die Wirkung des Komischen ist die Heiterkeit des der Idee bewußten Geistes."

Damit möchte das Wesen des Komischen hinlänglich klar gemacht sein, so daß nur noch über die verschiedenen Arten desselben etwas Weniges zu sagen erübrigt. Wir müssen nämlich unter das Komische im Allgemeinen subsumiren die Begriffe des Spasses und der Posse; ferners jene des Witzes, der Ironie, des Epigrammes und der Satyre; endlich den des Humors.

Die niedrigste Art des Komischen ist der Spaß, welcher bestimmt werden kann als ein niedriger Scherz, wodurch man Lachen erregen will. Etwas höher als der Spaß steht die Posse, die zwar auch einen Scherz niederer Art involvirt, sich aber doch über dem Kreise des Gemeinen und Platten erhält und dasselbe nur insofern benützt, als es Stoff zu einem nützlichen Spiele darbieten kann. Von dieser niederen Komik mag vor Allem gelten das Wort des Dichters:

„Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten."

Höher als die beiden eben genannten Arten des Komischen steht der Witz, dessen sich der Ironiker wie der Humorist, der Komiker

so gut wie der Satyriker bedienen muß. Man definirt den Witz gewöhnlich als „die Fertigkeit, in Verschiedenem Aehnlichkeiten leicht und schnell aufzufassen und anschaulich darzustellen.“ Wir können diese Definition gelten lassen für den gemeinen Witz, müssen sie aber bestimmter formuliren für den ästhetischen Witz, der uns hier allein interessirt. Für die Aesthetik hat der Witz nur Bedeutung, insofern er die Wirklichkeit auf die Idee bezieht. Nun ist die gemeine Wirklichkeit allerdings vielfach der Idee unähnlich, insofern sie derselben nicht vollkommen entspricht. Doch liegt, wie wir oben schon hervorgehoben, der gemeinen Wirklichkeit die Idee zu Grunde, wenn auch in verhüllter Gestalt, so daß ein mehr als gewöhnlicher Scharfblick dazu erforderlich ist, um in solcher Verdunklung sie schnell und leicht zu entdecken. Es besteht also für den gewöhnlichen Menschen ein gewisser Widerspruch, eine scheinbare Unähnlichkeit zwischen Wirklichkeit und Idee. Und in dieser Unähnlichkeit die Aehnlichkeit, d. h. die Ideegemäßheit auch in der gemeinen Wirklichkeit zu erkennen, das ist die Sache des witzigen Geistes. Wir können demnach sagen: Der Witz ist zu betrachten als sprühender Funke oder als Blitz jener Geistesstimmung, in welcher der Geist den Gegensatz der Wirklichkeit zur Idee und doch Wirklichkeit und Idee wieder als Einheit erkennt. Je nachdem nun der Vergleich von der Wirklichkeit oder von der Idee ausgeht, kann man eine zweifache Art des Witzes unterscheiden: den Witz des Komikers und Satyrikers und den Witz des Humoristen und Ironikers. Der Komiker und Satyriker nämlich greift die Wirklichkeit auf, und hält sie an das Licht der Idee, um sie an diesem Lichte in ihrer Mangelhaftigkeit oder Nichtigkeit erscheinen zu lassen, während der Humorist und der Ironiker von der Idee ausgehen und durch Herabziehen der Idee den Gegensatz aufzuheben suchen. Weil der Ironiker von der Idee ausgeht, muß von ihm besonders gelten, was wir oben vom Komiker im Allgemeinen sagten, daß er im vollen Sinne des Wortes *Mensch* sein müsse; ja man könnte sogar sagen, er müsse ein anderer als ein gewöhnlicher Mensch sein, indem er von dem Bewußtsein der Idee und von der Begeisterung für dieselbe über die gewöhnliche Wirklichkeit erhoben werden muß, obgleich er der Wirklichkeit noch nahesteht. Die Begeisterung für die Idee verleiht der Ironie ihren ästhetischen Werth, sowie auch die Satyre nur dadurch eine ästhetische Bedeutung gewinnt, daß sie die gemeine Wirklichkeit durch die Idee vernichtet, indem sie ihr eine ideale im Bewußtsein entgegensetzt. Der Satyriker geht sonach in die gemeine Wirklichkeit ein und beschreibt sie so anschaulich nicht so fast, um sie dem Gelächter

und dem Spotte preiszugeben, sondern um sie im idealen Bewußtsein in ihr Gegentheil umzuwandeln. Es muß sonach auch der Satyriker vom Bewußtsein der Idee erfüllt und für dieselbe begeistert sein, und insofern kann man sich mit der Behauptung einverstanden erklären, daß „die Ironie in der Satyre enthalten sei".

Mit der Satyre ist das Epigramm — dieses im engeren Sinne genommen — verwandt, indem dasselbe Thoren und Thorheiten beschreibt und in spannender Weise geißelt und dadurch gleichfalls zur Hebung des idealen Lebens beizutragen sucht.

Noch einen Begriff haben wir hier zu erklären, und zwar denjenigen, über welchen die Aesthetiker sich nicht recht einigen können, indem die Einen ihn unter das Komische subsumiren, während die Andern ihn über die Sphäre des Komischen erheben und ihm eine selbstständige Stellung vindiciren. Es ist dieß der Begriff des Humors. Was ist Humor? Seiner Wortbedeutung nach bezeichnet das lateinische humor jede Feuchtigkeit, besonders auch den Lebenssaft. Außer dieser Wortbedeutung hat es in der Psychologie die Bedeutung von Laune u. dgl. und dient namentlich in dem eingeschränkten Sinne — guter Humor — zur Bezeichnung jener Gemüthsstimmung der Heiterkeit und Fröhlichkeit, welche die geistige und körperliche Thätigkeit im Menschen weckt und erhöht und sich durch ein lebhaftes, freundliches und geselliges Wesen offenbart. Wir könnten demnach den Begriff des Humoristischen zunächst dahin bestimmen, daß es dasjenige bezeichnet, was nicht trocken ist. Und da dieses Gegensätzliche der Trockenheit allen bis jetzt namhaft gemachten Arten des Komischen zukommt, so glauben wir mit einiger Berechtigung auch den Humor unter dem allgemeinen Begriffe des Komischen behandeln zu dürfen.

Welche Stellung das Humoristische im Gebiete des Komischen einnimmt, haben wir schon angedeutet dadurch, daß wir es mit der Ironie in Zusammenhang brachten und dem Komischen im engeren Sinne sowie dem Satyrischen gegenüberstellten. Wie nun der Ironiker, so muß noch mehr der Humorist von der idealen Lebensanschauung erfüllt und durchdrungen sein und auf einem so hohen Standpunkt des Bewußtseins stehen, daß er Allem und Jedem seine richtige Stellung anzuweisen vermag. Auf einem solchen Alles im richtigen Verhältniß zeigenden Standpunkte wird aber der Geist theils Vollkommenes und Erhabenes erblicken, theils Gemeines und Niedriges, was der Idee durchaus nicht entspricht. Wird er durch das Eine heiter und fröhlich gestimmt, so wird ihn das Mangelhafte und Unvollkommene mit einer gewissen Wehmuth erfüllen. Wir finden demnach

im Humoristischen Dasjenige, was Solger zu jener Verfassung des Gemüthes, welche die ästhetische Weltbetrachtung erfordert, verlangt, wenn er dem Gedanken Ausdruck verleiht, daß dazu gehöre „ein Schmerz über die Zwiespältigkeit zwischen Idee und Wirklichkeit, ein Schmerz jedoch, der, weil er Unvermeidlichem gilt, nicht mehr leidenschaftliche Bewegung, sondern ruhige Entsagung sei". Der Standpunkt des Humoristikers ist also ein höherer als jener des Ironikers, indem dieser auf das Einzelne eingeht und die Erscheinungen im Besonderen der Idee gegenüberstellt, während der Humoristiker das ganze Gebiet der Erscheinungen erfaßt und es mit der Welt der Ideen zu vergleichen sucht. Und „weil der Humorist alle Erscheinungen in der Menschenwelt von dem hohen Standpunkt der Idee überschaut und beurtheilt, betrachtet er diese auch von einer ganz anderen Seite als der gewöhnliche Mensch, der nur bei dem Aeußeren stehen bleibt, und macht daher auch einen andern Unterschied zwischen dem Großen und Kleinen, Guten und Schlechten, Häßlichen und Schönen. Es haben daher öfter unbedeutend scheinende Dinge in den Augen desselben eine große Bedeutung, während andere sonst wichtig scheinende Sachen ihm nur lächerlich vorkommen. Er trauert oft über die Freude der gewöhnlichen Menschen und lacht über ihre Trauer, weil er Beides in einer höheren Beziehung würdigt; daher kommt es auch, daß er den Alltagsmenschen unverständlich ist und ihnen als Sonderling erscheint."

Werfen wir nun zum Schlusse noch einen flüchtigen Blick zurück auf diese Erörterung der verschiedenen Arten des Komischen, so werden wir mit Lotze behaupten dürfen, daß „die Komik nicht die objective Welt von der Idee entleert, um nur die subjective Phantasie als ihren Sitz gelten zu lassen, daß sie vielmehr eben über die Unverjagbarkeit der Idee aus dem Wirklichen unsere Freude erregt."

§. 11.

Das Tragische.

Wir haben im Vorausgehenden von einem Schönen des Werdens gesprochen, von einem Schönen, welches als das Product eines Processes erscheint, der sich in der Ueberwindung des Unvollkommenen, Mangelhaften und Unangemessenen durch die Idee abwickelt. Auch im gegenwärtigen Paragraphen haben wir es mit einem solchen im Kampfe gegen gewaltige Hindernisse sich manifestirenden Schönen zu

thun, welches darum gleichfalls, wie das Komische, mit Recht von Moriz Carriere unter das Schöne im Processe des Werdens subsumirt werden konnte. Es ist dieses das Tragische, ein Begriff, über den von Verschiedenen viel Staub aufgewirbelt ist worden. Was ist tragisch? Man hat, um auf diese Frage eine bestimmte Antwort geben zu können, sich meistens auf die altgriechische Tragödie bezogen und aus deren charakteristischen Eigenthümlichkeit den Satz abstrahirt: Das Tragische besteht in dem Kampfe der Freiheit gegen die Nothwendigkeit. Wenn wir in's Auge fassen, daß in den griechischen Tragödien durchgehends die Helden des Dramas mit furchtbaren Leiden zu kämpfen haben, welche von den Göttern als Strafe verhängt sind worden für Verbrechen und Frevelthaten, die in den meisten Fällen von Ahnen und Angehörigen des Leidenden verübt worden waren, und wenn wir ferner bedenken, daß diese Strafen über den Leidenden herbeigeführt werden durch allerlei verstrickende Umstände, vor welchen derselbe sich trotz alles Ringens nicht zu erwehren vermag, so werden wir wohl nicht behaupten können, daß die oben angeführte Definition völlig unrichtig sei. Aber daß dieselbe vollständig genügend erachtet werden könne, werden wir auch nicht sagen dürfen, schon deßhalb nicht, weil wir vom christlichen Standpunkte aus die Leiden anders auffassen müssen, als sie die Griechen auffassen können. Die Griechen betrachteten Leiden und Unglück nur als Strafe, von den gerechten Göttern zu dem Zwecke verhängt, um den Frevler gegen die moralische Weltordnung zu vernichten und zu verderben ohne Rücksicht auf Besserung des Leidenden und ohne Rücksicht auf dessen Versöhnung mit der erzürnten Gottheit. Es waltet eine göttliche Gerechtigkeit, aber eine strenge und unversöhnliche Gerechtigkeit, die sich selbst auf des Frevlers Kinder und Kindskinder erstreckt, welche sich der Schuld, um derentwillen die Rache der Götter sie verfolgt, nicht klar bewußt sind, weßhalb ihr Leiden als ein erbarmungsvolles und jammerhaftes und als ein um so traurigeres erscheint, als sie sich in keiner Weise gegen dasselbe zu schützen vermögen. Vom christlichen Standpunkte aus dagegen erscheinen die Leiden zwar auch als Strafe Gottes, aber nicht ausschließlich, sondern haben auch noch den Zweck der Prüfung und Läuterung des Heimgesuchten und sind in keinem Falle bloß auf Vernichtung, sondern stets auch auf sittliche Heilung des Leidenden berechnet, so daß selbst im Falle des Unterliegens des Körpers der innere Mensch sich erneuert und mit Gott versöhnt ein neues Leben gewinnt.

Uns scheint, daß diese Auffassung des Leidens unerläßliche Be-

dingung des Tragischen sei, indem wir uns nicht einreden können, daß die gerechte Strafe des Verbrechers tragisch sein soll. Wenigstens widerstrebt es dem gesunden Sinne, den Untergang eines in Kraft des Gesetzes zum Tode Verurtheilten einen tragischen zu nennen. Und diesem gesunden Sinne Rechnung tragend scheinen auch die griechischen Tragödiendichter auf den Gedanken gekommen zu sein, nicht den Frevler selbst zum Helden des Dramas zu machen, sondern für die Hauptrolle eine Persönlichkeit zu wählen, die in einem innigen Lebensverbande mit dem Opfer des göttlichen Zornes stand, selbst aber persönlich schuldlos war. Und eben um dieser Schuldlosigkeit willen wenden wir dem von der göttlichen Rache Verfolgten unsere Theilnahme und unser Mitleid zu und spenden wir seinem Kampfe und seiner schließlichen Resignation und Ergebung in das unvermeidliche Schicksal unsere Bewunderung, weil in solcher Ergebung sich eine sittliche Kraft manifestirt, die über das gewöhnliche Maß hinausreicht und deßhalb als erhaben erscheint. Aus diesen Bemerkungen ergibt sich von selbst, daß wir das Tragische als eine besondere Art des Erhabenen auffassen müssen, als die Manifestation einer erhabenen sittlichen Kraft, welche durch die größten Kämpfe und die unübersteiglichsten Hindernisse nicht gebrochen wird, sondern den gewaltigsten Angriffen unerschütterliche Festigkeit — sei es siegend oder unterliegend entgegengestellt. Bei dieser unserer Auffassung müssen wir uns denn auch ganz entschieden verwahren gegen eine in neuester Zeit geltend gemachte Darstellung des Tragischen, wornach dieses der „Sturz des kämpfenden Erhabenen" sein soll. Soll nämlich das Erhabene gestürzt und vernichtet werden, so müßte, scheint uns, das Stürzende und Besiegende ein noch Erhabeneres sein als das Gestürzte, und so könnte denn die Tragödie zuletzt nichts Anderes sein als die Darstellung des Kampfes zweier Wesenheiten derselben Gattung von graduell verschiedener Kraft, mit andern Worten: die Darstellung des Kampfes eines Schwächeren mit einem Stärkeren, der ganz naturgemäß mit dem Untergange des Schwächeren endet. Darin aber kann unseres Erachtens Niemand etwas Außerordentliches erblicken. Auch scheint es uns ein Widerspruch in sich selbst zu sein, daß Schönes mit Schönem, Erhabenes mit Erhabenem in Conflict kommen und gegenseitig sich bekämpfen soll, da uns vielmehr der Kampf und Streit stets auf Gegensätzen, die sich um die Herrschaft streiten, zu beruhen scheint. Und wenn denn der eine Gegensatz das Erhabene sein soll, so könnte der andere Gegensatz nur das Gegentheil des Erhabenen sein, also das Niedrige und Gemeine, das Verkehrte und Häßliche, das mit gewaltiger

Macht ausgerüstet sich dem Erhabenen gegenüberstellt. Doch können wir überhaupt nicht einräumen, daß das als erhaben Anerkannte in Streit kommt, sondern wir sind der Ansicht, daß erst im Kampfe die gegen ihren Gegensatz kämpfende Macht als eine erhabene sich manifestiren muß.

Wir brauchen nicht viel Worte mehr zu machen, da aus dem Bisherigen der freundliche Leser schon selbst den Schluß gezogen haben wird, daß wir das Tragische in den Kampf der sittlichen Willenskraft mit dem Bösen setzen und daß wir diesen Kampf tragisch nennen, nicht bloß wenn der sittliche Wille von der gegentheiligen Kraft scheinbar bezwungen und überwunden wird, sondern auch wenn das umgekehrte Resultat zum Vorscheine kommt. Der Kampf aber, den der ethische Wille zu kämpfen hat, ist jener gegen die Sünde und gegen die von der Welt ausgehenden Lockungen zur Sünde und gegen jene Hindernisse, welche sich der Verwirklichung der inneren Ueberzeugung im Leben entgegenstellen, und gegen die Beschwerden, welche die Uebung der Tugend mit sich bringt. Da diese Hindernisse nicht wenige und nicht geringe sind, während die Uebung des Bösen oft leicht und sogar mit irdischen scheinbaren Vortheilen verbunden wäre, so gehört eine große sittliche Kraft dazu, stets nach der besseren Einsicht und nach dem Gewissen zu handeln. Wir können darum die Worte zu den unsrigen machen, welche Dursch einmal niedergeschrieben: „Das Leiden, das ein Moment des Tragischen im christlichen Sinne sein soll, darf nicht auf der Schuld des Subjectes beruhen, und als Strafe für die Verletzung der göttlichen Weltordnung anerkannt werden, weil das Leiden des Verbrechers Nichts mit dem Tragischen gemein hat, sondern es muß als eine Zulassung Gottes um höherer Zwecke willen erscheinen und von der Welt dem Christen bereitet werden.“ Eben weil der Christ die Leiden als Zulassung Gottes um höherer Zwecke willen erträgt, erträgt er sie mit einer Geduld, einem Heldenmuthe und einer Freudigkeit, welche wir in der alten Welt vergebens suchen. Und wenn er auch alle erlaubten Mittel anwendet zur Abwendung der Leiden, so will er doch lieber sein Leben unter den qualvollsten Leiden hingeben, als von seinem Glauben und Gewissen abfallen, oder Ehre, Tugend und Gerechtigkeit verletzen, weil das Leben nicht der Güter höchstes ist. Es ist demnach allerdings tragisch und zwar in gesteigertem Grade tragisch, wenn christliche Jünglinge und körperlich schwache christliche Jungfrauen um ihre Ehre und Unschuld zu retten, um die erkannte höhere Wahrheit zu verherrlichen und um die höhere Pflicht nicht zu verletzen, sich den gewaltigsten Angriffen gegenüber standhaft

zeigten und lieber den bittersten Tod sterben als ihrem sittlichen Willen untreu werden wollten. Sie haben in der That gekämpft einen furchtbaren Kampf und wenn sie auch körperlich erlagen und untergingen, so sind sie doch siegreich untergegangen und haben in einer Weise ihr Lebensende gefunden, die jeden fühlenden Menschen mit größter Bewunderung und Ehrfurcht zu erfüllen geeignet ist. „Das reinste und erhabenste Beispiel des Tragischen im christlichen Sinne gibt uns der Menschensohn, Christus, selbst. Er sah sein Leiden und seinen Tod als den heiligen Willen Gottes an, und unterzog sich demselben in dem Bewußtsein seiner Unschuld mit Ruhe und Gelassenheit, mit Ergebung und Demuth, mit Muth und Zuversicht, und ging ohne einen Laut bitterer Klage, ohne Zagen und Entsetzen den qualvollsten Leiden und dem schmählichsten Tode entgegen."

Suchen wir aus diesen kurzen Erörterungen, die freilich nicht sehr vielen Anspruch auf Billigung der modernen Aesthetiker machen können, aber auch nicht machen, in aller Kürze die Momente, die den Begriff des Tragischen ausmachen, zu bestimmen, so können wir sagen: „Den Grund der Tragödie bildet ein sittlicher Conflict, der Kampf zweier sittlicher Mächte." So weit stimmen wir mit den meisten neueren Aesthetikern überein; wenn es sich aber um die Frage handelt, wodurch dieser Conflict entsteht und wodurch der Kampf angefacht wird, so weichet unsere Antwort von jener der modernen Aesthetik insoweit ab, als uns diese zu eng erscheint und wir sie deßhalb erweitern müssen. Wir stellen nämlich trotz unserer vorausgehenden Aufstellungen nicht in Abrede, daß auch der Kampf ein tragischer sein könne und sei, den der Leidende sich selbst heraufbeschwört dadurch, daß er „ein[1]) sittliches Princip, eine Leidenschaft zu seinem Pathos erhebt, von ihm sich ganz erfüllen läßt, es aber eben durch dieses Ganzdarinaufgehen aus der harmonischen Totalität aller sittlichen Ideen herausreißt, es zu einem einseitigen macht," in welcher Einseitigkeit sein Unrecht besteht, gegen welches von anderer Seite eine andere Einseitigkeit geltend gemacht wird, wodurch der Conflict entsteht. Aber wir leugnen nicht nur, daß dieses der höchste tragische Conflict sei, sondern überhaupt, daß der tragische Conflict nur durch solche Einseitigkeit und darum nur durch Unrecht entstehen könne, und behaupten, daß der Kampf auch herbeigeführt werden könne, wenn die „harmonische Totalität aller sittlichen Ideen" auf der einen Seite besteht, wie es ganz bestimmt bei Christus der Fall war, indem eben von anderer

[1]) Zeller in „Westermann's Illustrirte deutsche Monatshefte", 11. Bd. S. 226.

Seite dieser harmonischen Totalität sich ein diametraler Gegensatz gegenüberstellt und dieses Ideal der Sittlichkeit zu vernichten strebt. Und dieser Conflict und Kampf ist jedenfalls ein noch gewaltigerer und heftigerer als der andere, und deßwegen auch noch tragischer. Durch diese Erweiterung der Ursache des Conflictes gewinnen wir auch ein größeres Gebiet des Tragischen, indem nicht nur der scheinbare Untergang des Leidenden und seines sittlichen Strebens wegen Bekämpften, sondern auch sein Sieg tragisch erscheint. Andernfalls müßte uns der Untergang des Leidenden als selbstverständlich erscheinen; oder falls zwei Einseitigkeiten und Ungerechtigkeiten gegenüberstehen, kann uns der Sieg des geringeren Unrechtes über das größere keine volle Befriedigung gewähren, weil auch in dem Siegenden nicht die volle Idee repräsentirt ist und darum das ästhetische Wohlgefallen bedeutend beeinträchtigt sein muß.

Um nun zum Schlusse unserer Erörterung nochmals auf den Anfang zurückzukommen, so müssen wir noch bemerken, daß der scheinbar sehr nahe liegende Einwand, als könnten wir nach unserer Auffassung die antiken Trauerstücke nicht als eigentlich tragisch bezeichnen, nicht berechtigt sein könne, indem wir dieselben recht gut dahin auffassen können, daß eben ein böser Wille sich auflehnte gegen die Gottheit und ihre Gesetze stürzen wollte, aber von derselben bezwungen und überwunden ward, so daß auch in diesem Falle ein gutes und ein böses Princip im Kampfe lagen. Freilich ist dabei das Böse und Verkehrte wirklich unterlegen und ist nicht der eigentlich sittliche Wille scheinbar untergegangen, was aber auch nicht nothwendig ist, da wir überhaupt den Kampf als einen tragischen bezeichnen, wo zwei entgegengesetzte sittliche Mächte streiten, und die sittlich gute Kraft dem Ideale getreu bleibt, sei es unterliegend oder siegend. Auch kann man uns nicht einwenden, daß im griechischen Drama der Leidende nur die gerechte Strafe des Frevels leide, weil wir schon hervorgehoben, daß der Leidende meistentheils persönlich unschuldig sei und eben deßhalb sein Untergang als tragisch erscheine. — Und wenn auch wirklich die entgegenstehenden Bedenken nicht zur Befriedigung zu lösen wären, so müßten wir uns eben erinnern, daß nicht Alles für Alles paßt und daß wir auf einem ganz anderen Standpunkte stehen als die griechischen Tragödiendichter, und daß die bei ihnen vorwaltenden Principien nicht auch für uns maßgebend sein können.

§. 12.

Kunst und Künstler.

Nach den vorausgehenden Erörterungen, in denen wir das wichtigste Kapitel der Aesthetik betrachtet und das Schöne in seinem Wesen und in seinen verschiedenen Abstufungen kennen zu lernen gesucht haben, führt uns der Gang unserer Untersuchungen auf jenes Gebiet, wo die Schönheit, oder die im Geiste des Menschen entstandene und ruhende Vorstellung des Schönen in äußerer Erscheinung dargestellt werden will. Und dieß ist das Gebiet der Kunst.

Was ist also die Kunst?[1]) Die Antwort auf diese Frage ist einfach die: Die Kunst ist die gesetzmäßige Darstellung der Idee des Schönen in sinnlicher Form durch die bewußte Thätigkeit des Menschen.

Näher auf die Frage eingehend, können wir zuerst etymologisch den Begriff „Kunst" zu bestimmen suchen, und in dieser Hinsicht wird es uns nicht schwer fallen einzusehen, daß Kunst mit Können zusammenhängt. Demgemäß ist die Kunst oder das Kunstwerk der Ausdruck einer Macht des Menschen und das Zeugniß für die Fähigkeit des Menschen, Etwas hervorzubringen oder zu schaffen. Dasselbe sagt uns das griechische Wort *τέχνη*, das seine Wurzel hat in dem Zeitwort *τίκτω, τεκεῖν*, welches wiederum verwandt ist mit *τεύχω*, zeugen, schaffen, wornach also *τέχνη* soviel als Zeugung oder Schöpfung bezeichnet. Die Etymologie führt uns also darauf hin, daß die Kunst ein Schaffen, eine Werkthätigkeit, eine geistige Zeugung sei. Der Werkthätigkeit aber geht naturnothwendig die Erkenntniß voraus, da ich unmöglicherweise Etwas machen oder sinnlich darstellen, also äußerlich schaffen kann, was ich nicht kenne, wovon ich gar kein Bewußtsein habe. Darum ist die Kunst nicht bloß ein Können, sondern auch Kennen, nicht bloß That, sondern auch Bewußtsein, nicht bloß Willensäußerung, sondern auch Erkenntniß. Der Willensact ist von der Erkenntniß und dem Bewußtsein bestimmt, das Können ist vom Kennen abhängig und bedingt. Nur Dasjenige, wovon ich Kenntniß habe, kann ich anstreben und begehren, nur Das, was ich in der Erkenntniß besitze, kann ich äußerlich zur Darstellung bringen. Aber nicht Alles, was im Bewußtsein ist, wird der Wille begehren und verlangen, also auch nicht Alles, was der Mensch kennt, wird er äußerlich fixiren und darstellen, sondern nur Dasjenige, was ihm wohlgefällt, was ihm Freude und Beruhigung gewährt, wozu er sich in seinem Herzen in Liebe

[1]) Vgl. Jungmann. S. 264.

hingezogen fühlt, nach dessen beständiger Gegenwart er in seinem Inneren Sehnsucht fühlt. [1])

Erkennen, Lieben und Können sind also jene Factoren, wodurch der Mensch ein Kunstwerk zu schaffen im Stande ist, und es sind dieß die nämlichen Factoren, durch deren Zusammenwirken das Weltall, das größte Kunstwerk Gottes, entstanden ist. Gott hatte nämlich die Welt mit Allem, was in ihr ist, von Ewigkeit her in seinen Ideen empfangen, auch hatte er in sich die unendliche Macht zur Realisirung dieser Ideen und seine unendliche Liebe war es, die ihn zur wirklichen Realisirung bestimmte. Die Kunst ist darum ein Nachbild der Schöpferthätigkeit Gottes, ein Wirken des Menschen, das in seiner Gottähnlichkeit seinen tiefsten und innersten Grund hat. Aber Erkenntniß, Liebe und Macht in relativer Weise kommt doch jedem Menschen zu und doch ist nicht Jeder fähig, Kunstwerke zu schaffen und gar Mancher wird es selbst mit der größten Mühe und bei der ausdauerndsten Anstrengung nicht dahin bringen, Werke zu bilden, die den Namen Kunstwerke verdienen könnten. Es scheint demnach noch ein Factor zu den bis jetzt gefundenen dreien hinzukommen zu müssen. Und dieses vierte Moment ist in der That nothwendig und dieses ist es besonders, welches zumeist die Kunst erzeugt. Es ist dieß, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, eine Art schöpferischer Urkraft, die keineswegs von dem Bewußtsein und Willen des Menschen abhängig, sondern ein besonderes Gnadengeschenk Gottes ist, welches sich in Denen, die damit beglückt sind worden, ich möchte fast sagen mit Naturnothwendigkeit geltend macht und sich als **künstlerischer Trieb**, als unwiderstehlicher Drang zum Bilden äußert und das eigentlichste Kriterium des Künstlerlebens bildet. [2]) In diesem Sinne und nur mit dieser Einschränkung kann ich dem seligen Ernst v. Lasaulx beistimmen, welcher sagt (S. 262):

„Auch in der Seele des echten Künstlers wirken Geistesfreiheit und Naturnothwendigkeit zusammen, bewußte und unbewußte Thätigkeit reichen sich freundlich die Hände, wirken und weben vereint in einander. ‚Man hat (bemerkt Horatius) die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht durch die **Natur** oder durch die **Kunst** seinen Werth erhalte: ich glaube, daß weder Fleiß ohne reiche Dicherader, noch rohes Genie

---

[1]) Jungmann, S. 314. Intellectuelle Bildung und ein gutes Herz sind demnach Voraussetzungen des Kunstschaffens.

[2]) Indeß ist auch klar, daß angeborne Kraft **allein** den vollendeten Künstler nicht macht.

ohne Bildung etwas Tüchtiges zu leisten vermöge, so sehr erfordert das eine die Hilfe des andern, daß beide sich freundlich verbinden müssen.' Wie es denn auch eine Thatsache ist, daß bei allen Künstlern ersten Ranges, von Homer und Phidias bis auf Dante und Michel Angelo, und von Paläſtrina bis auf Gluck, unbewußtes und bewußtes Schaffen, Gemüthskraft und Verstandesreflexion, angebornes instinctives Genie und erworbene selbstbewußte Kraft vereint zusammengewirkt haben." — Dieser künstlerische Trieb ist Dasselbe, was man sonst auch mit dem Worte bezeichnet: der Künstler folgt seinem Genius. „Dieser Genius aber — sagt Riehl, Culturstudien, S. 378 — ist das Gesammtbewußtsein unserer sittlichen, intellectuellen und ästhetischen Persönlichkeit, welches uns, ein himmlischer Schutzgeist, gerade dann am richtigsten führt, wenn uns die Leidenschaft des Schaffens gar nicht mehr zum verständig zergliedernden Nachdenken kommen läßt."

Nun haben wir bereits alle Momente, deren Vereinigung die Kunst erzeugen: Erkenntniß oder Vorhandensein einer Idee, die das Herz erfreut und mit Liebe erfüllt, d. h. der Idee des Schönen, dann der Trieb des Menschen, diese Idee in einem äußeren Werke sinnlich darzustellen und so zu fixiren, und endlich die Macht oder die Fähigkeit des Menschen, diesem seinem inneren Triebe genügen zu können, welche Fähigkeit zwar von Natur aus grundgelegt ist, aber dennoch durch Studium und bewußte Thätigkeit entwickelt und ausgebildet werden muß.

Es steht demnach fest, daß die Kunst nichts Anderes ist, als die durch die schöpferische Kraft des Menschengeistes bewirkte gesetzmäßige Darstellung der Idee des Schönen in sinnlicher Form, im materiellen Stoffe, oder mit anderen Worten: die gesetzmäßige äußere Verkörperung eines im Innern[1]) vorhandenen Ideals.

Es frägt sich demnach zunächst noch, wie das Ideal[2]) entsteht? Bezüglich dieser Frage möge Folgendes genügen:[3])

Jede Erkenntniß — somit auch jede künstlerische Thätigkeit, als die Darstellung des Erkannten — hat ihre Wurzel in der Anschauung, d. h. in der Auffassung einer äußeren Erscheinung in unserem Inneren, wodurch es zum Bilde des Angeschauten wird und in uns fortlebt. Diese Bilder weiß nun die Einbildungskraft dem Subjecte so zu

[1]) Nach Baader (Bd. VIII. S. 59) ist das Kunstwerk „der Reflex des Hervorbringenden im Hervorgebrachten", und nach S. 62 ist das Kunstwerk vollendet, wenn das Werk den Reflex in den Künstler zurückwirft, und der Künstler also darin ruht.

[2]) Siehe Jungmann, S. 145—155.

[3]) Rosenkranz, Wissenschaft des Wissens, S. 477.

assimiliren, daß das Vergängliche, Zufällige und Fremdartige sich davon löst, und sie so zu dessen Eigenthum zu machen, daß sie von ihm freiwillig oder halb unbewußt in ihrer gereinigten Gestalt reproducirt werden können. Die künstlerische Phantasie vermag diese Bilder wieder zu erschaffen und, indem sie sich besinnt und begeistert, neue Gestalten zu erzeugen, die sorgfältig ausgebildet der Natur als Ideale zugleich entsprechen und überlegen sind. Denn in ihnen wird das Gattungsmäßige durch die Vergleichung ähnlicher Erscheinungen und die Erfassung des Wesentlichen daran bestimmter und reiner, das Individuelle durch Wahl der damit verträglichen Zufälligkeit charakteristisch und Beides harmonisch vereinigt. Es wird daher jedes Ideal der Möglichkeit nach zu einer einzelnen Naturerscheinung wie eine Gattung sich verhalten, diese aber individuell einen erschöpfenden Ausdruck erlangen, der in reicherem Maaße lebendig und unvergänglich ist.

Das Ideal bildet sich demnach aus der receptiven Auffassung und aus der reproductiven Einbildung, und ist das die einzelnen Erscheinungen verallgemeinernde, das Individuelle zum Gattungsmäßigen erhebende innere Bild, welches jedem Künstler bei seinem Werke vorschwebt.

Die ebenmäßige Objectivirung dieses inneren Bildes ist also die Kunst und der in dieser äußeren Darstellung Geübte ist ein Künstler. Wer also auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen will, der muß vor Allem ausgestattet sein mit einer eigenthümlichen ursprünglichen Kraft, die als ein geistig Gegebenes der Genius des Künstlers heißt. Dieser Künstlergenius ist der Geist, der den Künstler durchwohnt, der von diesem zwar nicht begriffen, aber festgehalten wird, auf dessen Macht er zuversichtlich vertraut, welches Vertrauen ihn das höchste Mögliche im Bereiche der Natur unternehmen läßt ohne Furcht vor allem Mißerfolg. Mit dieser Genialität oder dem selbstständigen, freien Schaffen des Künstlers ist auch dessen Productivität und Originalität gegeben. Das, was er in seinem Innern erfaßt hat, dem sucht er Gestalt zu geben, um es der Menschheit zu offenbaren. Die Kunst ist also von Innen heraus wirkend, producirend, das innerlich Verborgene zum Vorschein bringend. Ein äußerlich bereits Gegebenes nachzubilden ist demnach nicht so fast als Kunst zu betrachten. Mit dem Produciren ist als mit einem ursprünglichen Bilden eine die Idee offenbarende Gestalt wenn einmal so für allemal gesetzt. Die Idee in einer bestimmten Form ausgesprochen, ist in dieser Form nur einmal darstellbar. Einmal ausgesprochen, bleibt sie es für allemal. Aus dem Aussprechenkönnen eines noch Unausgesprochenen offenbart sich der

Künstler, der daher in jeder Weise urspünglich ist. Die Kunst flieht es, ein schon Dagewesenes noch einmal wiederzugeben; ja sie kann es nicht einmal, weil nur der Geist productiv ist, die Geistlosigkeit des bloßen Nachbildenwollens daher nie ihr Urbild erreichen mag. Die Originalität gehört zum Wesen des Künstlers und geht aus der wahren Genialität nothwendig hervor. Die entsprechende Form für eine noch unausgesprochene Potenz der Idee kann nur einmal gefunden werden, und wer sie findet, ist der von dieser Idee dazu begeisterte Künstler und ist originell.

Gilt sonach im Allgemeinen von jedem Künstler, was Horaz vom Dichter sagt, daß er nämlich nicht gebildet, sondern geboren wird, so darf man doch nicht glauben, daß die angeborne Kraft, die subjective Anlage allein den Künstler macht. Die subjective Anlage verlangt auch ihre objective Ausbildung, schon deßhalb, weil die Kunst nicht hervorbringend ist im schöpferischen Sinne, sondern nur durch Umbilden des Vorhandenen neubildend. Um zur vollkommenen Macht über den Stoff zu gelangen, muß der Mensch diesen erst in seinem Verhältnisse zu dem gestaltenden Geiste kennen lernen. Nur dem mit dem Reichthume der Bildungsfähigkeit des Stoffes ganz Vertrauten wird auch der Reichthum der Idee darstellbar erscheinen. Ohne leitende Regeln und Muster, ohne fleißiges Studium und ohne gründliche Bildung des Geistes wird auch das größte Genie im Stoffe untergehen. Nur durch Pflege des Genies kann die Meisterschaft erlangt werden.

Wie aber der Künstler intellectuell gebildet sein muß, so ist von demselben eben so sehr auch die ethische Bildung zu fordern. Er muß eine edle Gesinnung, ein gutes Herz haben, da nur eine schöne Seele das wahrhaft Schöne zu fassen vermag.

§. 13.

Gesetze der Kunst und deren Stufen.

Wir haben gehört, daß die Kunst die gesetzmäßige sinnliche Darstellung der Idee des Schönen sei. In dieser Definition ist uns bereits Alles klar bis auf den Ausdruck gesetzmäßig, der uns insofern noch Schwierigkeit machen könnte, als wir die Gesetze,[1]) nach denen der

[1]) Die negative und positive Bedeutung dieser Kunstregeln ist (Baader, VIII. Bd. S. 35 f.): a) Zugrunderichtung der schlechten Subjectivität (Manier), b) Erweckung und Bekräftigung der wahrhaften Individualität (Genialität).

Mensch bei Schaffung seiner Kunstwerke sich zu richten hat, noch nicht kennen gelernt haben. Diese Hauptgesetze aller Kunst, deren Befolgung und Anwendung allein Kunstschöpfungen ermöglicht, haben wir nun zu suchen. Indirect kennen wir eigentlich diese Gesetze doch schon. Denn wenn die Kunst nur die Verkörperung des Schönen, schön aber nur Dasjenige ist, was den uns angebornen ästhetischen Gesetzen entspricht, so ist eben die Kunst nur die nach unseren inneren ästhetischen Gesetzen sich vollziehende Darstellung der Ideale. Die Gesetze des Schönen sind somit auch die Gesetze der Kunst. Demnach sind die Gesetze der Einheit, der symmetrischen Harmonie und der Eurhythmie oder des Rhythmus die Normen und Grundregeln der Schaffung des Kunstwerkes sowohl als auch der Beurtheilung desselben.

Da ich die psychologische Ableitung dieser Gesetze schon früher gegeben habe, so brauchen wir uns damit nicht weiter mehr aufzuhalten und können also sogleich damit beginnen, uns die einzelnen Stufen der Entstehung des Kunstwerkes in Kürze zu vergegenwärtigen. Ich erlaube mir, diese Stufen des Kunstwerkes den Vorleseheften meines Lehrers, des kgl. Universitätsprofessors Hofrath Dr. Urlichs, zu entnehmen. (Scripten, §. 12, 13, 14.)

Die erste Stufe zu einem Kunstwerke ist die **Conception**, die sich in

1) die Erfindung eines geeigneten Stoffes und in

2) die Benutzung desselben zu einem fruchtbaren d. h. für die Darstellung passenden Motiv sondert.

Vereinigt gestaltet sich

3) die Anlage oder innere Form im Innern des Künstlers, welcher äußerlich die Skizze entspricht.

Dabei sind die Gesetze der Wahrheit oder historischen Treue gegen den Stoff, der naturgemäßen Entwicklung gegen das Motiv und der einheitlichen Zusammenfassung gegen die Anlage zu beachten.[1]

Die zweite Stufe oder die **Composition** ist auf die Ausführung im Großen gerichtet, auf die genaue Bestimmung des Ganzen im Verhältniß zu seinen Theilen nach den Gesetzen

1) der Einheit, wonach Alles, was sich auf die Handlung bezieht, vorhanden sein muß und nicht mehr, oder wenigstens Nichts, was nicht zu dem Hauptgegenstande in dem untergeordneten Verhältniß der Verdeutlichung steht (Episode);

2) der symmetrischen Harmonie, d. h. der richtigen Gliederung

[1] Jungmann, S. 296, 300.

der Theile, welche den Hauptgegenstand nach seinen verschiedenen Momenten und die Glieder in richtiger Abwägung der Hauptsachen und des Beiwerkes durch die parallelen Contraste

a) des Gegensatzes, und

b) des Unterschiedes darstellt.

3) des Rhythmus, oder der Auflösung der Contraste durch die aus dem Gemüth des Künstlers entstammte Bewegung, welche die Einheit aus der Mannigfaltigkeit wie in einem lebendigen Fluße hervortreten läßt.

Während die Harmonie statisch im Verhältniß von 1 : 2, wird sich der Rhythmus dynamisch im Verhältniß von 1 : 2 : 3 als einfachste Form äußern können.

Verletzungen dieser Gesetze oder zu kleine Contraste erzeugen Fehler der Unförmlichkeit, Verworrenheit, Dissonanzen, doppelte Handlung, barocke Zusammenstellung.

Die dritte und letzte Stufe endlich ist die Ausführung, welche in einer entsprechenden Uebertragung der Composition in ein äußeres Material besteht. Damit dieß in mangelloser Wahrheit geschehe, muß der Künstler durch Studium des natürlich und geistig Schönen seine Seele mit deutlichen Bildern des Vorhandenen erfüllen und von einem oder mehreren Meistern oder Mustern die nöthige Technik und Methode gelernt haben. Das Kunstwerk aber wird diese nicht so hervortreten lassen, daß sie in's Auge fällt, sondern den Schein des Mühelosen an sich tragen, welches zu einem mangellosen Dasein gehört, und zugleich die Subjectivität des Künstlers in sich enthalten. — Diese offenbart sich theils in der Auffassung und Production eines Kunstwerkes (Vorleser, Virtuos, Schauspieler), theils in einem selbstständigen Werke, welches in correcter Ausführung die originelle Auffassung des gattungsmäßigen Stoffes und die darstellende Persönlichkeit des Meisters kund thut.[1])

Diese äußert sich im Stil, welcher objectiv der Kunstgattung, subjectiv dem Künstler entsprechen muß, d. h. in der besonderen Individualisirung des Gattungsmäßigen. Tritt das Letztere zurück und das Zufällige in der Persönlichkeit des Künstlers hervor, so wird der Stil zur Manier, welche bei dem Manieristen zu einer fehlerhaften Verletzung der Stilgesetze sich steigert.

Jeder Meister, jede Schule, jedes Volk und jede Periode hat

---

[1]) Vgl. Lotze, S. 601 ff. bes. 605 ff.

ihre besonderen Stilarten, deren Darstellung Aufgabe der Kunstgeschichte ist.

Diese ebenso kurze als treffliche Darlegung meines unvergeßlichen Lehrers dürfte im Ganzen vollkommen genügen und die untrüglichsten Anhaltspunkte zur Beurtheilung jedes Kunstwerkes enthalten.

Nur über den Stil glaube ich noch einige Bemerkungen hinzufügen zu sollen.

Aus der kurzen Bemerkung, die Urlichs über den Stil gemacht hat, sehen wir, daß der Stil einen Ausdruck des Objectiven und Subjectiven enthält, daß er einerseits von dem Stoffe oder dem Material, andererseits von der Persönlichkeit des Künstlers bedingt ist. Nicht jeder Stil paßt demnach für jeden Stoff, sondern nur jener, welcher dem Wesen desselben entspricht, d. h. diejenige Behandlungsweise eines Materials ist die richtige und wahre, in welcher das Wesen desselben zur Darstellung und Erscheinung gebracht werden kann. Demnach ist der Stil im Allgemeinen nichts Anderes als die Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung, Stoff und Form. Es werden also z. B. im Steinstil die Gesetze vollkommen ihren Ausdruck finden müssen, welche bei Steinen maßgebend sind, als crystallinische Form, Festigkeit, Tragkraft u. s. w. Und so hat jedes Ding an sich Gesetze für seine Erscheinung, die der Künstler zu beobachten gehalten ist. Aber innerhalb der durch den Stoff bedingten Gesetze wird doch auch jeder Künstler ein besonderes subjectiv gefärbtes Ideal zur Darstellung bringen, da ja jeder Mensch in seinem Werke auch einen Ausdruck seiner Persönlichkeit unwillkürlich gibt. Und diese subjective Auffassung des Künstlers, die objectiv d. h. von Seite des Stoffes als zulässig erkannt werden kann, ist der Stil des Künstlers. Darnach wäre also der Stil „die den Gesetzen des Materials entsprechende und von der subjectiven Auffassung des Künstlers dictirte Art und Weise der Darstellung des Schönen im sinnlichen Stoffe."

Diese subjective Auffassung kann nun bestimmt werden theils durch Gewohnheit oder wiederholte Anwendung eines und desselben Materials, so daß die Gesetze desselben und die dadurch bedingte Form der Gestaltung auch in anderen Stoffen nachzuahmen gesucht wird; theils durch die Bedürfnisse, theils durch den allgemeinen Volksgeist, aus welchem heraus der Künstler schafft. Besondere Anschauungs- und Ausdrucksweise eines Volkes oder einer Zeit geben einen besonderen Stil.

Die wichtigsten Stilarten sind folgende drei:

der hieratische oder erhabene,

der classische oder schöne,
der manierirte oder reizende Stil.

Der erstere hält sich, mit Vernachlässigung der äußeren Form und der Technik, nur an die am meisten hervortretenden und allgemeinsten Eigenschaften des Gegenstandes. Gesellt sich dazu dann auch noch die Technik und die entsprechende äußere Form, ohne sich in bloß Zufälliges und kleinliches Beiwerk zu verlieren, so entsteht der schöne oder classische Stil. Der manierirte Stil dagegen wirft sich auf das Nebensächliche, und zeigt ein Vordrängen der Subjectivität des Künstlers.

(Ein Beispiel des manierirten Stils ist die mediceische Venus, Lemcke S. 69; ein Beispiel des classischen Stiles ist die Venus von Melos, Lemcke S. 68; Lübke Grundriß der Kunstgeschichte. S. 139.) Wir sehen leicht, daß nur der classische Stil den Anforderungen eines richtigen Stiles entspricht und der Objectivität wie der Subjectivität gleichmäßig gerecht wird, während der hieratische nach Seite der Objectivität, der manierirte nach Seite der Subjectivität extrem erscheint.

§. 14.

Ursprung der Kunst.

Die Geschichte belehrt uns, daß bei allen Völkern und in allen Kunstepochen zuerst die charakteristische Gestaltung, das Höhere, das Objective Gegenstand der Begeisterung war, daß dagegen immer erst beim Erkalten einer Kunstrichtung die gefällige Ausbildung der Form vorherrschend wurde, während die Blütheperiode zwischen beiden Extremen in der Mitte liegt. Mit andern Worten, daß immer zuerst der hieratische, dann der classische und endlich der manierirte Stil sich geltend machte. Diese unzweifelhaft feststehende, durch die Geschichte unwiderleglich bewiesene Thatsache mag uns einen Fingerzeig geben über den Ursprung der Kunst, über die treibende Kraft, die diese herrliche Blüthe im Leben der Völker hervorzurufen vermochte. — Bedenken wir nämlich, daß der hieratische Stil, wie schon der Name andeutet, sich besonders mit der Darstellung des Heiligen, des Göttlichen beschäftigt, also mit dem Objectivsten, was es gibt, und daß er, weil eine entsprechende Form der Darstellung des Höchsten ihm unmöglich schien, sich eben nur mit den allgemeinsten Eigenschaften desselben befaßte, so führt uns dieses auf die Religion als den

eigentlichsten Urquell aller Kunst zurück. Die Religion ist das Band, das den Menschen mit Gott verbindet, und dieses Gebundenseins an Gott ist sich der Mensch in seinem unmittelbaren Bewußtsein gewiß; in seinem Gewissen ist das Gefühl der Abhängigkeit und der Verpflichtung der Ehrfurchts- und Dienstleistung gegen die Gottheit unmittelbar ausgesprochen. Das Gewissen führt den Menschen über sich hinaus zu einem höheren unendlichen Wesen, zu einem Wesen, dessen Schönheit und Liebenswürdigkeit Alles in der sichtbaren Natur Erscheinende weit überragt, weßhalb des Menschen Geist, von Sehnsucht nach diesem erhabenen Wesen ergriffen, sich gedrungen fühlt, durch Idealisirung der sichtbaren Schönheit sich wenigstens ein Bild von Dem und den Augen vorstellig zu machen, was er in seinem Bewußtsein und in seinem Gewissen unmittelbar trägt. Um so mehr fühlt er sich zu dieser Darstellung angetrieben und verlangt er ein Bild des Gottes zu besitzen, da das schuldbewußte Gewissen nicht so leicht hoffen kann, zu dem Besitz der Wesenheit Gottes zu gelangen. Mit Recht sagt darum Einer der größten Philosophen der Gegenwart (Carl Philipp Fischer, „Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften", II. Bd. S. 263), daß das ethische Leben des Geistes die Voraussetzung der Kunst sei. Sollte man indeß weniger die Autorität dieses Philosophen respectiren, so will ich auf einen katholischen Aesthetiker, auf Dursch, verweisen, der sich (S. 15—17) folgendermassen ausspricht: „Die Kunst hat ihren tiefsten Grund im Gewissen des Menschen und der Sehnsucht aus dem Zustande der Entzweiung in den der Einigung mit sich selbst und der Gottheit versetzt zu werden. In dem Gewissen erkennt der Mensch seinen Abfall von der Idee der Schönheit oder seine verhäßlichte Wirklichkeit. Weil diese aber die Bedürfnisse des Geistes nicht befriedigt und die Sehnsucht und das Streben nach der ursprünglichen Schönheit des Lebens nur desto lebhafter erweckt, kommt ihm die Thätigkeit seiner Phantasie entgegen, und erhebt ihn zur Anschauung eines schöneren und vollkommneren Seins und Lebens. Auf der Thätigkeit des Gewissens beruht daher die der Phantasie. Die Gebilde der Phantasie stellen sofort dem Geiste das Ziel vor, nach dem er streben und welches er erreichen soll .... Allein diese Gebilde der Phantasie verschwinden schnell wie Rauch, indem sie von den Anschauungen der Wirklichkeit immer bald wieder verdrängt werden. Das Streben des Geistes, seine höheren Anschauungen und seligen Gefühle festzuhalten, ist darum der Grund und Anfang der Kunst. Da diese (nämlich) bald wieder verschwinden, sucht er sie an einen bleibenden materiellen Stoff zu

knüpfen, oder seiner Anschauung einen bleibenden Ausdruck in einem sinnlichen Gebilde zu geben, um sich immer wieder daran zu erfreuen und sich zu erheben. Dieses Gebilde dann ist ein wenn auch noch unvollkommenes Kunstwerk. Die Kunstfähigkeit des Menschen hat ihren tiefsten Grund in seiner geistigen Aehnlichkeit mit dem Schöpfergeiste. Und je vollkommner die Werke eines Künstlers sind, desto größer ist seine Gottähnlichkeit." Dieß im Auszuge die Ausführung von Dursch, die im Grunde nichts weiter enthält, als das, was der geistvolle Carl Philipp Fischer in folgenden Zeilen ausgesprochen: „Es ist das ethische Leben des Geistes die Voraussetzung der Kunst, deren Princip die von der Idee durchdrungene Phantasie, und deren Zweck die eben so freie wie gesetzmäßige Production des Ideals der Wirklichkeit ist."

Die Kunst hat also ihre Wurzel in der Religion, wie uns auch die Geschichte bezeugt. Denn mit Recht weist der selige Ernst von Lasaulx (S. 9) darauf hin, daß „alle vorhellenischen Völker soweit wir sie kennen nur religiöse Anfänge der Kunst haben, kolossale Tempelbauten, symbolische Götterbilder, dürftige Malerei, priesterliche Musik, Poesie, Prosa; alle Künste, wie sie ursprünglich aus dem Bedürfniß des religiösen Cultus hervorgegangen sind, blieben bei ihnen auch fortwährend im Dienste eines starren Priesterthums und eines despotischen Königthums."

Und so gibt uns denn auch die Kunst wieder einen Beweis an die Hand für die Wahrheit des Satzes, daß „unter allen das Völkerleben bewegenden und gestaltenden Mächten die Macht der Religion die tiefgreifendste" ist, oder wie der scharfsinnige und gelehrte Stiefelhagen in seiner „Theologie des Heidenthums" S. 3 sich ausdrückt, daß die Religion eine Thatsache sei der weitreichendsten Folgen. „Die Religion ist die Wurzel alles wahren menschlichen Lebens, und schon die Alten erkannten, daß durch sie eigentlich der Mensch von dem Thiere verschieden sei. Alle geschichtlichen Entwicklungen und Zustände des Völkerlebens, welche nur immer im Einzelnen erforscht und im Besonderen betrachtet werden mögen, haben die Religion zur Grundlage, sind von ihrem Geiste getragen und gebildet worden, sind mit ihr an hundert Enden verwachsen und verwoben." Daß dieses von der Kunst in ganz vorzüglichem Maaße gelte, werden wir noch zu wiederholten Malen wahrzunehmen Gelegenheit haben.

§. 15.

Zweck der Kunst.

Der Zweck der Kunst ist die Darstellung oder die Verkörperung des Ideals, oder die äußere Hervorbringung eines Bildes des inneren Lebens;[1]) dieses Hervorbringen selbst ist ihr Zweck (Deutinger, S. 52). Demnach hat, wie Heinrich Otte (Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, Leipzig 1863 in der Einleitung) mit Recht bemerkt, das Kunstwerk an sich lediglich sich selbst zum Zwecke. Dieser Zweck ist an sich weder ein moralischer noch ein unmoralischer, sondern er liegt außer dem Gebiete der Moral. Wenn man darum moralische Zwecke in erster Instanz vom Kunstwerke fordern wollte, so hieße das den ganzen Standpunkt der künstlerischen Thätigkeit des Menschen verändern. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß ein Kunstwerk auch keine moralischen Empfindungen im Beschauer erregen soll, daß es kalt, indifferent lassen und etwa bloß wegen der Schönheit der Form das Auge reizen und nur äußere Befriedigung gewähren soll. Im Gegentheil wird jedes wahre Kunstwerk den Geist des Beschauers lebendig ergreifen und gewaltige Stimmungen in seiner Seele unmittelbar wachrufen und mit Macht zu seinem Herzen sprechen. Ist ja das Kunstwerk der Ausdruck und die Verkörperung des inneren Seelenbildes des Künstlers, ein Werk persönlicher Thätigkeit, das das gesammte persönliche Bewußtsein und alle damit zusammenhängenden Potenzen fordert, so daß das ganze Seelenleben des Künstlers darin zum lebendigen Ausdruck gebracht ist. Dieses verkörperte Seelenleben des Künstlers muß naturnothwendig das Seelenleben des Beschauers berühren und alle verwandten Saiten in ihm anschlagen.[2]) Es ist darum auch keineswegs gleichgiltig, ob

---

[1]) Oder wie der geniale Franz von Baader (Ges. W. VIII. Band S. 93) sich ausdrückt: „Zweck des Kunstwerkes ist der Reflex des Hervorbringenden in dem Hervorgebrachten und somit die Inwohnung."

[2]) Wir können demnach recht gut die Aufstellung eines neueren Gelehrten gelten lassen, wornach der Kunst ein dreifacher Zweck vindicirt wird: nämlich der nächste unmittelbare Zweck ist das Darstellen als solches, welches seinen Grund in der menschlichen Freude am Schaffen und Mittheilen hat. Die Darstellung setzt aber einen geistig wahrnehmbaren Inhalt (eine Idee) voraus, der durch die Darstellung versinnbildet werden soll, was also als zweiter Zweck gelten kann. Daraus ergibt sich uns von selbst die Erhebung, und zwar einerseits die innere

der Künstler moralisch gut oder sittlich schlecht ist, da ja nach dem Bemerkten das geistige Leben auf die Kunst rückwirken kann und muß. Ja ein wahres Kunstwerk setzt sogar ein moralisch gut geordnetes Seelenleben voraus, weil aus einem unsittlichen, bösen, moralisch verkehrten und schlechten Inneren unmöglich ein Bild kommen kann, welches die Eigenschaften der Schönheit an sich trägt, da Schönheit und Güte in letzter Instanz einem und demselben Grunde und Urquell entstammen und in unzertrennlicher Verbindung stehen, weßhalb die Bosheit und die sittliche Schlechtigkeit nicht schön sein und also nichts Schönes erzeugen kann.

Es wird sonach allerdings das Kunstwerk moralische Wirkungen hervorbringen, aber ganz von selbst, naturnothwendig, ohne daß der Künstler dieses beabsichtiget hat. Stellt man aber an den Künstler die Anforderung, nur moralische Wirkungen zu erzielen und mit Absicht und Bewußtsein auf solche hinzustreben, so heißt dieß ihm einen fremden, den Beruf des Sittenpredigers zuweisen und die Natur umkehren. Mit Recht bemerkt darum der selige Professor Deutinger: „Alle moralischen Anforderungen an die Kunst, insoferne diese von einem einseitigen moralischen Bewußtsein ausgehen, und die Form des Sittlichen auf die Form der Kunst anwenden, sind daher nur unzureichende und auszehrende Bestrebungen, die ihre eigene Schwächlichkeit und Armseligkeit zum Maßstabe fremden Eigenthums machen, und als wahrhaft revolutionäre Bestrebungen das für sich Bestehende angreifen, statt an ihrem eigenen Wachsthum zu arbeiten."

Wenn aber das Kunstwerk an sich lediglich nur sich selbst zum Zwecke hat, so sehe ich nicht ein, wie man der christlichen Kunst doch wieder einen anderen Zweck vindiciren und sagen kann, „der Zweck der christlichen Kunst ist Belehrung und Erinnerung einerseits, Erweckung und Erbauung andererseits; sie nimmt daher Verstand und

---

Erhebung des Künstlers selbst und die Erhebung der äußeren Wirklichkeit zu den Formen eines höheren Lebens (vgl. Werner, Grundlinien der Philosophie S. 296.). — Es gereicht uns zur besonderen Genugthuung, für unsere Auffassung auch noch auf Lotze's geistvolle Geschichte der Aesthetik, S. 231 verweisen zu können. Selbst auch Jungmann dürfte sich mit unserer Auffassung zufrieden geben können, indem er trotz seines Eifers gegen die „ästhetischen Feinschmecker" selbst als unmittelbaren und nothwendigen Zweck die Darstellung des Schönen und den aus dieser Darstellung folgenden Genuß bezeichnet. Wenn er aber außerdem noch einen mittelbaren oder entfernteren Zweck der Kunst angeben zu müssen glaubt, so mag er es thun, aber er lasse auch uns die Freiheit, das von ihm als mittelbaren Zweck Bezeichnete als nothwendige Folge zu betrachten. (Vgl. Jungmann, Schönheit und schöne Kunst. S. 377 ff. u. 406 ff.)

Gemüth gleichmäßig in Anspruch." (Heinrich Otte, Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters.) Was für die Kunst an sich gilt, das muß für jedes Kunstwerk und jede Kunstform auch gelten. Und was nicht für jedes Kunstwerk gilt, das kann auch nicht für die Kunst an sich gelten. Entweder also muß man der christlichen Kunst absprechen, daß sie wahre und wirkliche Kunst ist — und dieß ist unmöglich; oder man muß ihr denselben Zweck zuweisen wie der Kunst an sich, oder man muß der Kunst an sich auch einen ethischen Zweck beilegen. Dieß verlangt, scheint mir wenigstens, die Consequenz.

Aber, wird man sagen, verschiedene Kirchenlehrer und selbst Concilien sprechen sich dafür aus, daß die Kunst belehre und für die des Lesens Unkundigen selbst die Bibel ersetze. Dieß weiß ich recht gut. Aber man muß bedenken, daß jene Concilien und Kirchenschriftsteller geschrieben haben in den Zeiten des Bilderstreites und dadurch, daß sie den wohlthätigen Einfluß der Kunst für die intellectuelle und ethische Bildung des Volkes hervorhoben, die Beibehaltung der Bilder und den Sieg über die Bilderstürmer zu erwirken suchten. Daraus kann man aber nicht folgern, daß sich die Kunst mit Bewußtsein und Absicht diesen Zweck selbst zu setzen habe. Denn dieser Einfluß, der unläugbar ist, erklärt sich aus den von mir oben gemachten Bemerkungen von selbst. Und wenn der Einfluß der christlichen Kunst in dieser Beziehung ein größerer ist als der der heidnischen, so erklärt sich dieses aus dem edleren und reineren Gemüthsleben der vom Christenthum erwärmten und durchglühten Seele des Künstlers, und aus dem reicheren und tieferen Inhalte der christlichen Lehre und der dadurch bedingten Auffassung der Dinge und Lebensanschauung. Dieß führt uns somit von selbst zum

§. 16.

Unterschied der christlichen von der antiken Kunst.

Wenn, wie früher nachgewiesen worden, die Kunst ihre eigentliche Wurzel in der Religion hat, so versteht es sich von selbst, daß die religiösen Anschauungen je nach ihrer Verschiedenheit auch die Kunstgestaltungen verschiedentlich modificiren. Und darum ist die Behauptung gerechtfertigt, daß sich die Kunst des Christenthums von den heidnischen Kunstschöpfungen ebenso sehr unterscheidet, wie die christliche Offenbarung von der heidnischen Religionsphilosophie oder wie die Religion des Geistes und der Wahrheit von der Religion der Naturvergötterung und der phantastisch mythischen Götterbildungen.

Ohne auf den Entwicklungsgang der verschiedenen Stufen heidnischer Religionsbildung und deren treibende Principien einzugehen — was Gegenstand der Religionsphilosophie ist — will ich nur daran erinnern, daß die innere ethische Entzweiung des Menschen, der innere Kampf des bösen mit dem guten Princip sich auch äußerlich Ausdruck verschaffte in der objectiven Personificirung des guten Lichtwesens und des bösen Urwesens bei den Persern, bei denen dann allmählig die Reinheit der alten Lichtreligion sich verdunkelte und in eine Naturreligion überging, indem an die Stelle des Lichtprincipes die das Licht vermittelnden Sterne vergöttert und ihnen als den größten Wohlthätern göttliche Ehren erwiesen wurden. War einmal das Principiirte mit dem Princip verwechselt und identificirt, und war einmal das religiöse Bewußtsein nur mehr von dem bestimmt, was zunächst als wohlthätige oder schädliche Einwirkungen äußernd sich der Menschheit ankündigte, so war der Elementendienst und damit der Fetischismus schon anerkannt, in welchem der Geist gänzlich entschwunden und nur mehr die Natur als Residuum übrig geblieben ist. Und wenn auch im Laufe der Zeit sich das Bewußtsein in Folge mannigfacher Einflüsse wieder klärte und der Cultus eine um so höhere Stufe erstieg, je mehr das vergötterte Object sich der Persönlichkeit näherte, so war der Menschengeist allein aus sich doch nicht im Stande, den Naturalismus gänzlich zu überwinden und sich in die höheren Regionen einer übernatürlichen Welt zu erschwingen. Das Höchste, was das Heidenthum zu erreichen vermochte in seinen gebildetsten Trägern, den Griechen, als den Trägern der Cultur und Bildung, war die Auffassung des Göttlichen unter dem Sinnbilde der idealisirten und verklärten Menschlichkeit. Die Götter waren verklärte, eines höheren Grades der Intelligenz und Vollkommenheit sich erfreuende Menschen, und weiter hinaus gab es Nichts mehr, sondern war Alles mit undurchdringbarem Schleier verhüllt.

Das Höchste also, was die Kunst darzustellen versuchen konnte, war eine möglichst vollkommene Menschengestalt in möglichst vollkommener Formenschönheit. Und dieß hat die griechische Kunst in einer Art und Weise erreicht, die uns heute noch mit gerechtem Staunen und mit der tiefsten Bewunderung erfüllt. Wir sehen in den griechischen Statuen und Göttergebilden eine Vollendung der Form, ein Ebenmaß der Glieder, einen anatomisch so richtigen Bau, daß bis auf den heutigen Tag die griechischen Meister völlig unerreichbar dastehen. Und dennoch fühlen wir uns bei Betrachtung derselben innerlich nicht gehoben und begeistert, vielmehr kalt oder wohl gar wehmüthig und

schmerzlich berührt. Unverkennbar[1]) ruht auf dem Gesichte griechischer Statuen Etwas Düsteres, Schmerzliches — um nicht zu sagen Verzweiflungsvolles, Etwas, was den Beschauer so recht eigentlich daran gemahnt, daß die Schöpfer dieser Gestalten „im Schatten des Todes saßen," und daß sie das schmerzliche und verzweiflungsvolle Bewußtsein in sich trugen, diesem sie verfolgenden und auf allen Wegen sie begleitenden Todesschatten nicht entfliehen zu können.[2]) Wenn wir dagegen Bilder oder Statuen aus den frühesten Zeiten des Christenthums oder auch aus den mittelalterlichen Kunstschulen betrachten, so werden wir an denselben eine äußerst rohe Bearbeitung des Stoffes, verzerrte Körperhaltung, unrichtige Verhältnisse, Mangel an anatomischen Kenntnissen, kurz eine äußerst mangelhafte Form gewahr werden und deßungeachtet fühlt sich unser Gemüth mächtig gehoben, das Herz lieblich berührt und das ganze Seelenleben wohlthuend ergriffen. Woher diese sonderbare Erscheinung? Daher, daß in diesen christlichen Schöpfungen etwas Innerliches, Geistiges durchschlägt, wodurch unser eigenes Innere sich — ich möchte sagen durch Wahlverwandtschaft — angezogen fühlt, weil aus ihnen ein Uebernatürliches spricht, das den Menschen aus dieser natürlichen Sphäre in eine höhere Region emporhebt, kurz weil über diesen Gebilden der Hauch göttlicher Liebe und Gnade schwebt — das einzige Geheimniß der christlichen Kunst.

Das Christenthum hat ein neues übernatürliches Princip in die Welt eingeführt, es hat seinen Inhalt aus einer höheren Welt mitgetheilt erhalten, es hat Ideen in Umlauf gesetzt, von denen man ehedem kaum eine rechte Ahnung, geschweige denn ein klares Bewußtsein hatte. Der Gesichtskreis wurde dadurch erweitert, die bisherigen Kenntnisse wurden geklärt und bereichert, ganz neue Begriffe entstanden. Schon diese intellectuelle Umschaffung der Menschheit mußte der Kunst neue Probleme stellen und sie zur Darstellung der christlich modificirten Ideale einladen. — So eingreifend indeß der theoretische Einfluß der Christus-Lehre auf die Kunstentwicklung sein mußte, so wäre er doch sicherlich für sich allein nicht hinreichend gewesen zur Erneuerung und tieferen Vergeistigung der Kunst, welche Vertiefung und Verinnerlichung der Kunst hauptsächlich dem ethischen Momente des Christenthums zu verdanken ist. Die dem Christenthume einwohnende Kraft, das menschliche Wesen und Leben zu erlösen, zu

[1]) Vgl. hiezu auch Hettinger Apologie des Christenthums. I. Bd. II. Abtheilung. S. 45.

[2]) Vgl. Granella, Wahrheit, Schönheit und Liebe. S. 175, 202.

reinigen und zu heiligen, und so zu seiner ursprünglichen Reinheit und erhabenen Schönheit zurückzuführen, diese ist die das geistige Leben umwandelnde Kraft, sie ist es, die den Menschen der ihn niederdrückenden Fesseln entlastet und ihn zu einem Leben im Lichte des Herrn befähigt. Ein solches Leben stellt sich dem Auge des Menschen auf der Stufe der höchsten Vollendung dar in dem Stifter des Christenthums, im Gottmenschen Christus, selbst. Er ja ist das Musterbild und das höchste exemplar virtutum, welchem nachzustreben die höchste und erhabenste Aufgabe des Menschen bildet. Er auch ist das Ideal aller Kunst, da er das Ideal von dem wahren menschlichen Leben ist. Weil er der einzige sündlose und gerechte unter den Menschen ist, ist sein Leben das vollkommenste und erhabenste; es ist die Erscheinung göttlicher Liebe in Menschengestalt, in menschlichem Leben, Wirken und Leiden. Aus dem Leiden Christi strömt jene sacramentale Kraft, welche die Wiedergeburt und geistige Erneuerung des Menschen bewirkt und das ursprüngliche und richtige Verhältniß zu Gott, zu sich selbst und zur Natur wiederherstellt und in Folge hievon alle Kräfte des Geistes zu gleichmäßiger harmonischer Thätigkeit erweckt.

„Wie aber das Christenthum — schreibt Dursch, S. 85—86 — das subjective Geistesleben umgestaltete, so hat es auch eine Umgestaltung der Kunst nach Ideal und Form in seinem Gefolge gehabt. Obgleich die christliche Kunst wie die antike die Tempel nach den Gesetzen der unorganischen Natur und ein mathematisches Ideal darstellt, so hat doch dieses Ideal durch die Beziehung auf die Gottheit einen neuen Gehalt und Ausdruck gewonnen. Wenn die christliche Sculptur auch nur wie die antike ein geistiges Leben mehr in der Ruhe als in der Bewegung darstellen kann, so ist die Auffassung des Lebens oder das Ideal doch ein anderes, und die Darstellung entspricht diesem so sehr, daß keine christliche Statue die Stelle einer heidnischen vertreten könnte. Die Malerei stellt das geistige Leben in seiner Bewegung nach außen dar; da aber das innere Leben äußerlich nur so erscheint, wie es wirklich ist, so sehen wir auch in der christlichen Malerei ein neues geistiges Leben hervortreten und sich in neuen Lebensverhältnissen darstellen. Durch die Werke der Musik und Poesie tritt die tiefste Subjectivität des Geistes in die Erscheinung; da nun das Christenthum die tiefsten Gefühle und erhabensten Anschauungen des Geistes geweckt hat, muß sich die christliche Musik und Poesie wesentlich nach Inhalt und Form von der heidnischen unterscheiden."

Wollen wir nun den Inhalt dieses Paragraphen in einem kurzen Satze zusammenfassen, so können wir etwa sagen, die heidnische und

die christliche Kunst verhalten sich zu einander wie die sünd- und schuldbeladene und die erlöste Menschheit, oder auch wie Natur und Gnade. Durch diesen letzteren Vergleich mögen wir zugleich auch auf den Gedanken geführt werden, daß die christliche Kunst sich nicht schlechterdings von den heidnischen loszusagen braucht, sondern daß sie sich an sie anlehnen und deren Formenschönheit anstreben und sich eigen machen, aber dabei nicht stehen bleiben, sondern die Natur mit dem Geiste, das Sinnliche mit dem Uebernatürlichen verbinden, der Form einen entsprechenden Inhalt zu geben bemüht sein soll.

§. 17.

Eintheilung der Kunst.

Wenn wir nach einem Eintheilungsgrunde der Kunst in die einzelnen Künste bei den Philosophen fragen, werden wir uns nur mit Mühe zurechtfinden, da jeder eine andere Eintheilung für die richtige und allein zulässige erklärt.

Der eigentliche Begründer der deutschen neueren Philosophie, der im Ganzen als Socrates der neuen Zeit bezeichnet werden könnte, Immanuel Kant, theilt die Kunst nach Analogie des Ausdrucks, dessen sich die Menschen im Sprechen bedienen, in dreierlei Arten schöner Künste: in die redende, bildende und die Kunst des Spiels der Empfindungen. Im Grunde dieselbe Eintheilung macht Krug, wenn er die Kunst in tonische, plastische und mimische Künste sich theilen läßt.

Krause unterscheidet die Kunst in schöne und nützliche Kunst. Die Herbartianer theilen nach Wort, Ton und Bild. Hegel theilt nach Gesicht, Gehör und Vorstellung, eine Eintheilung, die nach Deutinger ganz und gar falsch ist. Denn „eine Eintheilung der Kunst nach den die Kunst wahrnehmbaren Sinnen, sagt Deutinger S. 167, des Gesichtes und Gehöres ist eine in doppelter Beziehung unhaltbare und unwissenschaftliche. Durch die wahrnehmenden Sinne wird weder die geistige Einheit, noch die stoffliche Verschiedenheit bestimmt. Deutinger meint, „nach dem Gegensatze von Raum und Zeit müsse die Eintheilung der Kunst in die einzelnen Künste ermittelt werden." Darnach müsse sich in der Kunst die Gliederung der Natur in vier Reiche wiederholen. Das Elementar- und Mineralreich stehe vorzüglich unter dem Gesetze des Raumes, das Pflanzen- und Thierreich gehören vorherrschend der Zeit an. Nach den Gesetzen der Schwere,

der Ausdehnung, der Bildung in Folge des Einflusses von Licht und Wärme, und endlich der Bewegung theilt nun Deutinger die Kunst in Architektur, Plastik, Malerei und Musik, und endlich in Poesie, als die den Raum und die Zeit überwindende und beide in ihrer Einseitigkeit und Aeußerlichkeit aufhebende Macht (S. 175). Diese Eintheilung dürfte die entsprechendste sein; wenigstens hat sie für sich das Zeugniß und den objectiven Verstand der Geschichte. Vergegenwärtigt man sich nämlich, sagt Lasaulx S. 28, den großen Entwicklungsproceß aller Künste im Leben der Völker, so zeigt sich, daß dieselben im Ganzen geschätzt in den beiden Hauptgruppen der Architektur, Skulptur, Malerei und der Musik, Poesie und Prosa [1]) sich entwickelt, und daß alle zusammen ihre Wurzel und ihren Ausgangspunkt in der Religion haben. Die Kunst hat ja zuerst den Göttern ein Haus gebaut, darin ihr Standbild aufgestellt, dieses bemalt, in Musik und Poesie die Götter besungen, und zuletzt über sie, die Natur und den Menschen philosophirt.

§. 18.

Begriff und Aufgabe der Kunstgeschichte.

Nachdem wir im Bisherigen einen kurzen betrachtenden Blick geworfen haben auf das Wesen des Schönen und dann gesehen haben, daß das Schöne in dem Kunstwerke seine Manifestation und seinen sinnenfälligen Ausdruck finde, können wir nun darangehen, das Schöne in seinem geschichtlichen Processe zu betrachten, was uns zur Kunstgeschichte hinüberführt, deren Kenntnißnahme unsere eigentlichste Aufgabe bilden soll.

Um den Begriff der Kunstgeschichte bestimmen zu können, müssen wir wissen, was Geschichte überhaupt ist. Hierüber habe ich mich bereits anderswo (Philosophie des Bovillus, Einleitung) dahin ausgesprochen, daß die Geschichte zu definiren sei als der „Inbegriff der unter dem Einflusse von Ursachen und Gesetzen in der Zeit gewordenen Veränderungen der Natur- und Geisteswelt." Demgemäß ist die Kunstgeschichte nichts anders als die Darlegung der im Laufe der Jahr-

[1]) Die künstlerische Prosa wird zwar gewöhnlich nicht in die Eintheilung der Künste mit aufgenommen, obgleich ein zwingender Grund für die Ausschließung nicht ersichtlich ist. Wir aber müssen sie sowie auch die Poesie von vornherein als unserem Zwecke ferner liegend, bei Seite lassen.

hunderte vor sich gegangenen Entwicklung der Idee des Schönen und ihrer Verkörperungen in den Werken menschlicher Kunstthätigkeit, sowie die Aufzeigung der Gesetze, nach welchen, und der Einflüsse, durch welche diese Entwicklung bedingt und befördert wurde.

Aus dieser Bestimmung ergibt sich von selbst, daß die Kunstgeschichte, als ein Zweig philosophischer Wissenschaft, nicht eine bloße Aufzählung von Künstlern und Kunstwerken sein kann, sondern daß sie auch den jeweiligen Gesammtkulturzustand des Volkes, dem der betreffende Künstler angehört, zu berücksichtigen und die Kunstschöpfungen als heilige Thaten des allgemeinen Volksgeistes aufzufassen hat.

Darum kann man die Aufgabe der Kunstgeschichte darin finden, daß man mit Dr. Thaulow (Einleitung in die Philosophie ꝛc. S. 119) sagt: „Die philosophische Kunstgeschichte hat einerseits in jedem Stadium die Adäquatheit der Kunst mit dem jedesmaligen Volksgeiste, andererseits den stetigen Proceß des Fortschrittes der Entwicklung der Kunst in der Weltgeschichte aufzuweisen."

Daß dieß eine nicht eben leichte Aufgabe ist, springt von selbst in die Augen. Indeß will ich vertrauend auf die Nachsicht der Leser an die mir gesetzte Aufgabe gehen und sie nach Maßgabe meiner geringen Fähigkeit zu lösen versuchen.

Was aber die Anordnung der künftigen Vorträge betrifft, so habe ich es nach langer Erwägung als das Zweckmäßigste und Einfachste gehalten, die einzelnen Künste selbstständig neben oder vielmehr nach einander zu behandeln in der Weise, daß ich immer zuerst die Grundgesetze derselben aufstelle, um dadurch die festen Kriterien für die Beurtheilung der in geschichtlicher Folge zu besprechenden Kunstwerke zu bekommen.

Anhang:

Hilfsmittel für das Studium der Kunstgeschichte.

Wer sich mit Erfolg dem Studium der Kunstgeschichte ergeben will, der muß vor Allem wissen, daß die Geschichte der Kunst nicht allein aus Büchern erlernt werden kann, sondern daß vorzugsweise eigene Anschauung der Kunstdenkmale verschiedener Zeiten erforderlich ist, um die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Stilarten und der einzelnen Entwicklungsperioden sich recht klar zu machen. Demgemäß erscheint als erstes Hilfsmittel des Kunststudiums die Kunstreise d. h. der Besuch jener Städte, in denen sich theils in reinem Stile aufgeführte Bauwerke, theils Kunst-Museen befinden, welche Original-Erzeugnisse hervorragender Künstler der verschiedenen Epochen enthalten. Solche Museen von hervorragender Bedeutung sind z. B. das Nationalmuseum, die Glyptothek und die beiden Pinakotheken zu München, das Belvedere in Wien, die Dresdener Galerie, das Berliner Museum, die Frankfurter Gemälde-Galerie, die Sammlungen im Louvre zu Paris, das Brittische Museum und die Nationalgalerie zu London, das Königliche Museum zu Madrid, die Uffizien und die Akademie zu Florenz, die Galerie der Brera zu Mailand, das Museum und die Gemäldegalerie zu Neapel, die Akademie zu Venedig, die Eremitage zu St. Petersburg, die verschiedenen Kunstsammlungen zu Rom u. s. w. — Von Museen mit mehr localem Charakter und praktischem Zwecke mögen erwähnt werden das erzbischöfliche Museum zu Köln, die bischöflichen Museen zu Münster und Paderborn, die Diöcesanmuseen zu Metten und Freysing.

Nicht jedem Kunstfreunde aber ist es gegönnt, durch Augenschein der Originale sich Kenntnisse zu verschaffen, sondern bei weitem die größte Mehrzahl ist auf die Anschauung der Abbildungen derselben beschränkt, wie sie in verschiedenen Kunst Atlanten zusammengestellt sind. Wir nennen von diesen als besonders empfehlenswerth den Atlas von Kugler, vorzüglich aber die „Denkmäler der Kunst“ von Wilhelm Lübke. So nothwendig der Atlas ist für das Studium der Geographie, ebenso nothwendig ist der Kunst-Atlas für das Studium der Kunstgeschichte. Weil ein solcher Atlas nun unentbehrlich ist, konnten wir in unserem Buche auf die Aufnahme einzelner Zeichnungen verzichten.

Auch kann sich der Kunstforscher nicht auf die Beachtung des Stiles und die künstlerische Vergleichung derselben beschränken, sondern er hat, um nicht in Haltlosigkeit und Irrthümer zu verfallen, nothwendig auch auf die Localgeschichte einzugehen und die Resultate der künstlerischen Beurtheilung mit den Ergebnissen der etwa vorhandenen archivarischen und anderen Geschichtsquellen zu vergleichen. Außerdem enthalten die Kunstdenkmäler selbst manche Zugaben, die zur Bestimmung des Alters derselben dienlich sind, als z. B. Inschriften, Wappen und Bilder. Darnach ergeben sich als Hilfswissenschaften für die Kunstgeschichte die Epigraphik oder Inschriftenkunde, die Heraldik oder Wappenkunde und die Ikonographie oder Bilderkunde, als deren wesentlichster Bestandtheil die Costümkunde gelten dürfte, da die auf Kunstdenkmälern oder in den mittelalterlichen Kirchen vorkommenden historischen wie religiösen Bilder stets in der Tracht ihrer Zeit und ihres Standes erscheinen. Auch die Symbolik gehört zur Ikonologie, da die einzelnen Heiligen vorzugsweise nur durch die bestimmten ihnen beigegebenen Attribute von einander zu unterscheiden sind.

II.

Besonderer Theil.

Die einzelnen Künste,

ihre

Gesetze und geschichtliche Entwicklung.

A.

Die Architektur.

§. 19.

Begriff der Architektur oder Baukunst.

Wenn es wahr ist, daß die ersten Bildungen menschlicher Thätigkeit, aus denen sich allmählig durch gesteigerte Vervollkommnung die Kunst herausentwickelte, vom Bedürfnisse des Menschen veranlaßt waren, so unterliegt es keinem Zweifel, daß unter allen Künsten die Baukunst zuerst geübt wurde, da es unwidersprechlich als das erste Bedürfniß des Menschen erscheint, sich einen Ort einzurichten, wo er gegen die feindlichen Mächte der Natur oder auch der Thierwelt Schutz zu finden hoffen kann. Diese abgegrenzten Orte und Räumlichkeiten, seien es nun Grotten und Felshöhlen oder künstlich gegrabene Oeffnungen in die Erde oder durch Verbindungen von Baumästen oder anderweitig gebildete Zelte, waren ursprünglich jedenfalls nur handwerksmäßig gebildet ohne Rücksicht auf Formenschönheit, weßhalb man die Bemerkung mancher Aesthetiker, daß die Kunst da beginne, wo sie dem Handwerke am nächsten stehe, gelten lassen kann, d. h. wiederum mit der Architektur oder der Baukunst.

Wollen wir nun den Begriff der Baukunst bestimmen, so können wir sagen „Bauen heißt Unorganisches ordnend bearbeiten, namentlich durch Zusammensetzen.“ Geschieht dieses Zusammensetzen in solcher Weise, daß der Idee des Schönen entsprochen und Rechnung getragen wird, so ist es ein kunstmäßiges Bauen. Die Regeln und Gesetze, die zu befolgen sind, wenn ein kunstmäßiges Bauen ermöglicht werden soll, darzustellen, ist Aufgabe der Baukunst- oder der Lehre über die Architektur.[1])

[1]) Vgl. Jungmann, S. 461 f.

Die Baukunst besteht sonach in der gesetzmäßigen und schönen Zusammenfügung mehrerer für sich bestehender unorganischer Theile zu einem einheitlichen, abgeschlossenen und für sich bestehenden Ganzen.

Ich sage, die Zusammenfügung muß eine gesetzmäßige sein, d. h. eine solche, wie sie dem Wesen und der inneren Natur des zu verwendenden Stoffes und Materials entspricht, so daß z. B. ein Steinbau nicht in derselben Weise wie ein Holzbau aufgeführt werden kann. Und schön muß die Zusammensetzung sein, d. h. die Ordnung und Gliederung der Theile muß den Schönheitsgesetzen des Menschen entsprechen, und im Ganzen muß die durch den Zweck des Gebäudes mitbestimmte Idee zum vollen Ausdruck kommen. [1])

§. 20.

Gesetze der Baukunst.

Um die Gesetze der Baukunst festzustellen, ist es unerläßlich, das Material derselben in's Auge zu fassen. Schon in der Definition haben wir hervorgehoben, daß die Baukunst sich die unorganische Natur als Material behält und zwar zumeist Holz und Stein. Die wesentlichste Eigenschaft der unorganischen Naturkörper ist aber die Schwere. Die Verhältnisse der Schwere sind darum auch in der Baukunst die maßgebenden, sie sind es, die der Künstler als Architekt stets in Rechnung und Anschlag bringen muß. Aber die Kunst geht auf das Gesetz der Schwere ein, nicht um es als solches festzuhalten, sondern um es theilweise aufzuheben. Hebt sie ja die unorganischen Theile, die zum Ganzen des Baues verwendet werden, immer höher empor, während alle ihrer Schwere gemäß die Tendenz zur Erde hinabzufallen

[1]) Vgl. Lotze, S. 513 f. Die Natur der Sache bringt es mit sich, daß eine gewisse Anordnung bei jedem Baue wiederkehrt, ein gewisses materielles Gerüste überall festgehalten wird. Der Rohbau wie der Kunstbau zeigen einen Wandverschluß, vertical aufsteigende Stützen, eine mehr oder weniger schräge Bedachung, Oeffnungen zu Verbindungen mit dem äußeren Raume, zum Eintritte von Luft und Licht. In der Behandlung dieser materiellen Bestandtheile nun macht sich der Kunstsinn vorzugsweise geltend. Jeder Bautheil hat seine bestimmte Function, jede Function wird durch eine entsprechende Form symbolisch angedeutet. Die Berücksichtigung dieses Grundsatzes bestimmt den künstlerischen Charakter des architektonischen Werkes, seine Vernachlässigung schließt allen Anspruch auf Kunstwerth aus.

haben. Dieser ihrer Tendenz, die ihnen wesentlich ist und die nicht verschwinden kann und darf, muß die Kunst dadurch entgegenkommen, daß sie deren Schwerpunkt unterstützt, was allein den Uebergang aus der Schwere in das Ausgedehnte möglich macht. Die Stütze muß aber der Last angemessen und ihr stark genug sein, weßhalb ihre Tragkraft zuerst bemessen und berechnet werden muß. Daraus ergibt sich nun, daß die statischen und mathematischen Gesetze die Baukunst beherrschen, und somit als Princip der Architektur das durch statische Gesetze bestimmte Gleichgewicht aufgestellt werden muß, welches zunächst in dem Gegensatze zwischen Ruhe und Emporstreben d. h. der horizontalen und verticalen Richtung körperlich so erscheint, daß Höhe, Breite und Länge entweder gleich (Quadrat- oder Kreis-Grundriß) oder in einer Verschlingung von Quadraten (Doppelquadrat) oder in entsprechenden Curven proportional sich zeigen, und welches (statische Gleichgewicht) zugleich den Abschluß deutlich charakterisirt.

Sonach sind Grundbau, Aufbau und Dach durch das Gleichgewicht bestimmt.

Ein nach dem Gleichgewichtsgesetze aufgeführter Bau mag nun zwar den Zweck — Schutzwehr gegen feindliche Mächte zu gewähren, erfüllen und den Eindruck des Sicheren machen und dadurch ein wohlthuendes Gefühl erzeugen, aber er ist darum noch nicht schön. Schön wird die Architektur erst durch Ausführung von Gliedern, die zur Erreichung des durch das Gebäude erzielten Zweckes nicht absolut nothwendig sind,[1] und vor Allem durch Ordnung und entsprechende Gliederung des Ganzen, wodurch der Eindruck der Einförmigkeit und Langweiligkeit aufgehoben wird. Um jedoch Mißverständnissen vorzubeugen, will ich gleich hier bemerken, daß ich mit diesen zwecklosen Gliedern nicht die Ornamente bezeichnet wissen will, mit denen Kant die Stufe der Schönheit bezeichnet, sondern vielmehr die Abschlüsse des Bauwerkes. Ich gebe z. B. dem Baue eine horizontale Dreitheilung, ein Unten, eine Mitte, ein Oben; oder ich kann zur Belebung die Vertikale stärker hervortreten lassen, oder ich gliedere die Länge durch Pilaster und Lisenen u. dgl.

Diese Gliederung und Belebung des Baues ist aber nicht das erste und nothwendigste Gesetz, sondern sie setzt schon einen Bau voraus, an dem sie vorgenommen werden kann. Darum gilt als

---

[1]) Lasaulx S. 35 sagt: die Schönheit fängt erst an, wo jene mathematische Nothwendigkeit verlassen wird und aus der Masse der Geist hervorblickt, wo eine Idee den formlosen Stoff durchdrungen und gestaltet hat.

1) Erstes Gesetz der Architektur die Massenhaftigkeit oder die Proportionalität, oder auch, wenn man lieber will, die Einheit. Massenhaft ist ein Gebäude bestimmt entweder durch den Grundbau in seinem Verhältnisse der Länge zur Breite; oder durch den Aufbau in einer freieren oder geschlosseneren Construction; ganz besonders aber durch das Dach. Das Dach ist überhaupt derjenige Theil des Gebäudes, durch welchen zumeist der Aufbau bestimmt erscheint. Das Gesetz der Massenhaftigkeit ist sonach wesentlich nichts Anderes, als die durch das Gleichgewicht geforderte und bedingte Proportionalität der zur Einheit zu verbindenden Theile des Gebäudes, oder mit andern Worten: jenes Gesetz, durch dessen Befolgung ein Bau entsteht, der auf uns den Eindruck der Einheit und eines nothwendigen Zusammengehörens aller Theile zu dem Einen Ganzen macht.

2) Als zweites Gesetz, das zum ersten nothwendig hinzukommen muß, erscheint das Gesetz der Symmetrie.

Da nämlich das Gleichgewicht an einem Körper ersichtlich wird, welcher in Grundriß und Aufbau sowohl innerlich als äußerlich gegliedert ist, wird es als ein Ganzes aus übereinstimmenden Theilen bestehen, die sich entweder als Radien um eine Mitte gruppiren (Centrale Symmetrie), oder als geradlinige Seiten von gleicher Zahl eine Mitte voraussetzen (Bilaterale Symmetrie)[1]).

Massenhaftigkeit und Symmetrie könnten genügen, um ein einfach schönes Gebäude zu bilden; allein ein solches Gebäude müßte langweilig erscheinen. Die symmetrische Masse besteht ja aus starren, leblosen Theilen, die in einem ausschließenden Gegensatze zusammenstoßen. Da aber das Kunstwerk ein lebensvolles sein und als solches dem Leben der organischen Natur entsprechen soll, so werden auch noch vermittelnde Uebergänge erforderlich, welche entweder die eine Richtung in die andere hinein fortsetzen, oder das Verlassen einer Richtung an den Berührungslinien vorbereiten. Endlich erhält ein jedes dienende Glied als eigenes lebensfähiges Ganzes auch eine selbstständige Ausbildung. Dieses Gesetz der Vermittlung der symmetrischen Gegensätze und der Belebung des Ganzen ist

3) das Gesetz der Eurhythmie.

Die Eurhythmie hat also die Aufgabe: 1) die Gegensätze zu versöhnen, 2) neue Glieder (als Uebergangsglieder) zu bilden, 3) jeden

[1]) Die Symmetrie ist also eine Ergänzung der Massenhaftigkeit. Die centrale Symmetrie geht vom Kreise oder Quadrate im Grundriß, die Bilaterale aber geht vom Rechtecke aus.

Theil des Gebäudes als selbstständiges Ganzes erscheinen zu lassen und 4) mit Zierrathen zu versehen, mit Einem Worte, das Gebäude individuell — wenn ich so sagen darf — und lebendig zu machen. Sie hat demnach, da einer starren Masse das Leben nur von Außen mitgetheilt werden kann, ihre Quelle außerhalb der Architektur.

Was nun diese eurhythmischen Glieder selbst betrifft, so sind sie entweder dem unorganischen Gebiete, oder dem vegetabilischen oder dem animalischen Gebiete entnommen. Die unorganischen sind entweder geradlinig (Riemen) oder convex oder concav (Wellen, Kiele). In ihrem Verhältniß zum Ganzen des Baues sind sie entweder 1) wesentlich oder constructiv, und 2) begleitend oder Ornamente.

Um nun das in diesem Paragraphen Gesagte kurz zusammenzufassen, so muß ein Gebäude, das auf Schönheit Anspruch machen soll können, folgende drei Eigenschaften an sich tragen: Es muß 1) den Eindruck der Einheitlichkeit und eines einzigen zusammengehörigen Ganzen machen; 2) müssen die einzelnen Theile symmetrisch geordnet und gegenübergestellt, und 3) muß die Schroffheit der Gegensätze und der symmetrischen Theile durch entsprechende Uebergangsglieder gemildert sein und so das Ganze den Charakter des Lebendigen an sich darstellen.[1])

Die Gesammtwirkung eines Gebäudes ist also bedingt durch das richtige Verhältniß der Hauptheile zu einander und zum Ganzen sowie durch die zweckmäßige Verwendung der Ornamente.

§. 21.

Die Ornamente.

Da die Ornamente eine so wichtige Stelle in der Architektur einnehmen, so dürfte es zweckdienlich sein, Einiges hierüber vorzubringen.

Das Ornament soll, wie schon der Name sagt, zur Zierde und Verschönerung des Gebäudes dienen. Da aber nichts als schön bezeichnet werden kann, was mit den Theilen, mit denen es zu Einem

[1]) Mit anderen Worten: Im Gegensatze zum bloßen Nothbau liebt es das von der Phantasie des Künstlers geschaffene Bauwerk, jede Function selbstständig zu setzen, ihre Zahl also zu vermehren, ihren Inhalt scharf abzugrenzen und präcise zu bestimmen, die äußere Gestalt der Bauglieder ihrer Function entsprechend zu bilden, und, ähnlich wie jede reicher entwickelte Sprache außer den einfachen Zeichen für die Vorstellungen auch Bindewörter und Trennungszeichen hat, Binde- und Trennungsglieder zwischen die wichtigeren eigentlich functionirenden Bautheile zu schieben.

Ganzen verbunden erscheint, nicht harmonirt sondern contrastirt, so versteht es sich von selbst, daß nicht jedwelches beliebige Ornament zu jeder beliebigen Fläche hinzugefügt werden kann, daß vielmehr auch bezüglich der Ornamentation gewisse Rücksichten zu beachten sind. Thöricht und allen ächten Kunstgeschmackes entbehrend ist darum die mitunter vorkommende Sucht, um jeden Preis und unter allen Bedingungen irgend ein antikes Ornament an einem modern gehaltenen Gebäude anzubringen, weil man dieses Ornament eben schön findet. Daß man ein antikes Ornament für schön hält, finde ich ganz in der Ordnung, aber man muß auch erwägen, warum es schön ist; darum nämlich, weil es angemessen ist, während es auf fremden Boden verpflanzt und als der Ausdruck unserer Bedürfnisse seine Wirkung ganz verfehlen muß. Noch viel fehlerhafter und geradezu sträflich aber muß es erscheinen, wenn man ohne Rücksicht auf Angemessenheit oder Unpassendheit durch Stilmengerei, etwa durch scharfsinnige Combination von etwas Griechisch und etwas Chinesisch mit kleinen Zuthaten von Aegyptisch und Maurisch ein Ornament herausquält, das, weil es in der Gegenwart nicht triebfähig ist, höchst passend als Zukunfts-Ornament charakterisirt wird.

Das Ornament muß also ein stilgemäßes, ein den eigenthümlichen Formen der Bauart angemessenes sein. Wer aber sagt uns, welches Ornament für jeden einzelnen Baustil geeignet und demselben conform ist? Antwort: die Kunstgeschichte, die aus der Vergangenheit abgeleitete Erfahrung ist es, die uns die wohl zu beachtenden Winke gibt; sie ist es, von der wir zu lernen haben, was diesem oder jenem Stil homogen und was ihm fremd ist. Denn es läßt sich nicht leugnen, daß die Völker der classischen Vorzeit, besonders die Griechen, ausgestattet waren mit einem feinfühlenden Geschmacke, der sie stets das Harmonische und Zusammenstimmende finden ließ. Die Geschichte der Kunst ist es darum, aus welcher auch die Gesetze der Ornamentenbildung abgeleitet werden müssen, wie auch der Engländer Owen Jones in seiner „Grammatik der Ornamente" (Leipzig, Denicke; 112 Tafeln, 36 Thaler) mit großem Glück und in der verdienstvollsten Weise gethan hat. Die wichtigsten Grundsätze dieser „Grammatik" sind in dem „Organ für christliche Kunst" Jahrg. 1865, Nr. 20, 21 u. 22) angegeben, worauf ich hier verweisen muß. Nur so viel sei noch bemerkt, daß die Ornamente zumeist den Bildungen der Natur nachgebildet und eben darum bei den einzelnen unter verschiedenen klimatischen Verhältnissen wohnenden Nationen verschiedentlich gestaltet sind, sowie auch, daß die zur Verfügung stehenden Materialien und

die culturhistorischen, vorzüglich die religiösen Anschauungen auf die Ornamentirung von wesentlichem Einflusse sind. Und da die Ornamente z. B. die Kapitäle u. dgl. auch die Form der Säulen und Pfeiler wesentlich beeinflußen und mitbedingen, so ist das Wort eines neueren berühmten Gelehrten begreiflich, daß nämlich gerade die nur scheinbar wesentlichen Uebergangsglieder und Ornamente ganz vorzügliche Dienste leisten zur Unterscheidung der Stile.

Ueber die Ornamentik der einzelnen Stile selbst zu reden, behalte ich mir für die spätere Musterung der Stile vor. Hier sei nur erwähnt, was für jedes Ornament Anwendung finden muß, daß nämlich alle zu den decorativen Künsten gehörigen Werke Angemessenheit, Ebenmaß und Harmonie besitzen sollten, da sie nur in diesem Falle jene Ruhe und jenes freudenvolle Behagen im Gemüthe des Beschauers erzeugen, welches nothwendig entsteht, wenn Auge, Verstand und Gemüth gleichmäßig Befriedigung finden.

Alle Ornamente sollen eine geometrische Construction zur Grundlage haben, und zwar sollen die Formen, die allmählig und wellenförmig aus einander entspringen und zwar ohne Auswüchse, so daß man weder Etwas hinzufügen noch Etwas hinwegnehmen könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu beeinträchtigen, — die Formen sollen nach bestimmten gewissen Verhältnissen angeordnet sein, so daß das Ganze sowohl, als jedes besondere Glied die Vervielfältigung irgend einer besonderen Einheit ist. Hiebei werden jene Verhältnisse um so schöner sein, je schwerer es dem Auge wird, sie zu entdecken. Deßhalb wird das Verhältniß einer doppelten Geviertzahl, oder 4 : 8 minder schön sein, als die subtilere Proportion 5 : 8; 3 : 6 minder als 3 : 7; 3 : 9 minder als 3 : 8; 3 : 4 minder als 3 : 5 u. s. w.

Durch die Verhältnisse der Glieder soll das Ebenmaß des ganzen Ornamentes erzielt werden, während die Harmonie der Form im gehörigen Gleichgewicht und Contrast der geraden, krummen und geneigten Linien besteht.

Um das Ornament als ein selbstständiges Ganzes erscheinen zu lassen, sollen alle Linien aus einem Mutterstamme entspringen. Und jedes Ornament muß, so fern es auch sein möge, bis an seinen Zweig und seine Wurzel fortgeführt werden.

Bei jeder Verbindung von krummen Linien mit krummen oder von krummen mit geraden muß dafür gesorgt werden, daß diese Linien Tangenten zu einander bilden. Das ist Naturgesetz und wurde in der morgenländischen Praxis strenge beobachtet.

Blumen und andere Naturgegenstände sollten nicht zu Ornamenten

gebraucht werden, sondern eine bloß conventionelle Vergegenwärtigung derselben, hintänglich deutlich, um die Vorstellung des beabsichtigten Bildes im Gemüthe anzuregen, ohne die Einheit des Gegenstandes zu zerstören, zu dessen Verzierung sie dienen sollen. Dieses Gesetz wird auch allgemein befolgt in den besten Kunstperioden, wie seine Vernachlässigung ebenso Höhenmesser für den Verfall der Kunst ist.

Dieß möge einstweilen über die Ornamentik genügen. Das Weitere, was noch zu sagen wäre, wird später an den geeigneten Orten zur Sprache kommen.

§. 22.

Ueber Polychromie.

Der Frage über die Ornamentik reiht sich ganz naturgemäß die andere Frage an, ob man in den verschiedenen Zeiten der Kunstentwicklung zur Ausschmückung der Tempel und Kirchengebäude nur die Sculptur allein in Anspruch nahm, oder ob vielleicht auch die Malerei herbeigezogen wurde, eine Frage, die bereits vielfach besprochen und verschiedentlich beantwortet ist worden.

Noch vor wenigen Decennien war die Ansicht allgemein herrschend, daß die Griechen, besonders in der perikleischen Zeit, die Anwendung der Farbe bei ihren meistentheils aus Marmor hergestellten Werken gänzlich verschmäht hätten. Allein neuere Untersuchungen drängen zu der Annahme, daß nicht nur einzelne architektonische Glieder bemalt, sondern daß an allen, auch den edelsten Monumenten der perikleischen Zeit ein vollständiger Farbenüberzug vorhanden gewesen sei. Zwar sind nur wenige Nachrichten über diese Frage aus dem Alterthume auf uns gekommen (durch Pausanias und Vitruvius), allein die auf unsere Zeit gekommenen Monumente selbst geben uns bestimmte Anhaltspunkte. Spuren farbiger Zierden finden sich nämlich auch an den vollendetsten meist aus weißem Marmor errichteten Gebäuden. So z. B. sind am Tempel des Theseus Farbenreste gefunden worden an den Figuren des mit blauem Grunde versehenen Frieses, unter letzterem eine vorspringende Platte mit gemaltem Mäander, ferner ein mit Eiern bemalter Viertelstab und darüber die Kassetirungen der Decke mit färbigem Grunde, von welchem heller gefärbte Sterne sich abheben. Roth, Blau und Grün,[1]) auch zweifelhafte Spuren von

[1]) cfr. Weiß, Kostümkunde, S. 823, 825, 829.

Vergoldung kommen an diesem Tempel vor. Aehnliche Verzierungen finden sich am Parthenon, an den Propyläen der Burg von Athen, am jonischen Tempel am Ilissus, am Monumente des Lysikrates &c. Aus allen diesen Spuren aber sieht man, daß die Farben bei den attischen Monumenten wesentlich nur als eine Decoration der architektonischen Glieder sich darstellten, während die Haupttheile den Stein in seiner Naturfarbe zeigten. Auch an den Monumenten des Peloponneses sind äußere Bemalungen aufgefunden worden, namentlich am Minervatempel zu Aegina, wo nicht allein das Marmorgesims Verzierungen in Malerei, und das Giebelfeld, vor welchem die ebenfalls mit Farbenspuren versehenen Statuen standen, einen lichtblauen Grund hatten, sondern auch die mit Stück versehenen Wände farbig waren. Nicht weniger sind Farbenspuren an den sicilischen Monumenten, vorzüglich am Peripteros auf der Südseite des Hügels von Selinunt entdeckt, ebenso an den italienischen Monumenten zu Metapont und Pästum. Beispiele der Anwendung farbigen Gesteins zur Hervorbringung farbiger Architekturformen finden sich bereits in sehr früher Zeit, so am Löwenthore zu Mykenä und am Schatzhause des Atreus daselbst. — Auch in Rom zeigen sich an antiken Gebäuden verschiedentlich Ueberreste von Farben. Die Vorliebe der Römer für buntfarbigen Marmor ist bekannt, und Plinius berichtet, daß man unter der Herrschaft des Claudius angefangen habe, den Stein zu bemalen, unter Nero aber die Steine durch Hervorbringung von Flecken auf denselben bunt herzustellen. Auch bei den späteren Werken der antiken Architektur ist die ausgedehnte Anwendung der Farbe durch den Augenschein nachzuweisen, namentlich bei den Ruinen von Pompeji. — Nach allem Dem scheint Semper („der Stil in den technischen und tektonischen Künsten") nicht Unrecht zu haben, wenn er sagt: „Wo immer eine Mauer überhaupt Façade bilden und zu einer architektonischen Wirkung beitragen sollte, war sie polychromirt und zum Theil mit historischen oder symbolischen Malereien geziert;" dieß ist für den Künstler, der sich alle Stellen, von denen es bereits ausgemacht ist, daß sie farbig waren, in Verbindung mit den übrigen Theilen vor die Sinne führt und nach einer harmonischen Vorstellung des Ganzen sucht, nothwendig, keines Nachweises bedürftig.

Daß auch das Mittelalter die Farbenpracht liebte und die Malerei zur Verzierung architektonischer Werke in Anwendung brachte, ist eine Thatsache, die uns Otte („Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie" S. 266) durch verschiedene Beispiele bewiesen hat. Er hebt hervor, daß nicht bloß das Blattwerk der Säulenkapitäle oft vergoldet oder

bunt gefärbt wurden, sondern daß auch die Portale mit ihren Bildwerken den Farbenschmuck erhielten, daß die Wandflächen gewöhnlich mit Malereien geschmückt und die getäfelten Decken zumeist bemalt waren. Die Gewölberippen wurden polychromatisch gefärbt, auch durch Verwendung verschiedenfarbiger Steine in wechselnder Folge suchte man polychromatische Wirkungen hervorzubringen. Selbst auch zum Schmucke des Aeußeren der Kirchenwände dienten zuweilen Malereien; ja sogar die Dächer nahmen an der Farbentracht Theil, da sie oft aus farbigen, in Mustern eingedeckten Ziegeln hergestellt wurden. Das Chordach des Domes zu Köln, mit einem durchbrochenen Kamme auf dem Firste gekrönt, hatte eine Decke aus Blei, die vermittelst flacher Zinnlöthungen mit vielfachen vergoldeten Zierrathen und großen Buchstaben, welche Verse auf die heiligen drei Könige bildeten, damascirt war. In Italien ist musivischer Schmuck am Aeußeren der Kirchen nicht selten. Da wo der Ziegelbau im Mittelalter herrschte, findet sich ein demselben eigenthümlicher, aus glasirten Steinen hergestellter Farbenschmuck, theils in einfacher Weise in den schlichten Wandflächen, theils reicher in den Gliederungen der Portale und im Maßwerke der Kirchen. — Der äußere Farbenschmuck der Kirchen fand bald Nachahmung bei den Stadthäusern und anderen öffentlichen profanen Gebäuden, nicht weniger auch bei den Häusern angesehener Patricier.

Aus diesen Angaben, die noch bedeutend vermehrt werden könnten, geht so viel hervor, daß von den Zeiten der antiken Classicität bis zu den Zeiten der Renaissance herunter, wo die Anwendung farbiger Zierden an den Außenwänden seltener wurde, bei den architektonischen Werken die Anwendung der Polychromie sehr im Gebrauche war.

§. 23.

Ausgangspunkt der Geschichte der Architektur.

Wenn die Geschichte wesentlich in der Darstellung der Veränderungen ihres Objectes besteht, so muß sie vor Allem einen ursprünglichen, primitiven Zustand desselben zur Grundlage haben, sie muß einen gewissen, festbestimmten Ausgangspunkt, einen terminus a quo haben, an welchen sie die Darstellung der Veränderungen und Entwicklungen anschließen kann. Wenn wir also nun darangehen, die Architektur in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu verfolgen, so haben wir uns vorerst um die ursprünglichste Form der Baukunst zu bekümmern und den Ort und das Land zu ermitteln, wo die Kunst ihren Ursprung und ihren Anfang genommen hat. Dieser feste Ausgangspunkt ist aber unmöglich festzustellen.

Es läßt sich nicht der Zeitpunkt und auch nicht das Volk angeben, welches zuerst seiner Phantasie einen äußeren Ausdruck verlieh, Kunstwerke schuf. Jene Kunstthätigkeit, welche wir als den Anfang unserer Kunst zu betrachten gewohnt sind, d. h. in welcher die antike und weiter die mittelalterliche Kunst wurzeln, setzt selbst wieder eine längere Kunstübung voraus, und ist keineswegs der absolute Anfang der Kunst. Jene rohen formlosen Produkte der unentwickelten Volksphantasie hingegen, welche in Wahrheit den ersten und ursprünglichen Kunstregungen beigezählt werden müssen, stehen wieder weder räumlich noch zeitlich mit den folgenden Entwicklungsstufen im Zusammenhange. Darum ist auch eine streng geschichtliche Ableitung des späteren vollendeten Kunstlebens im Oriente aus den ersten Keimen und Ansätzen zu Kunstschöpfungen nicht möglich. Wir müssen uns darum damit begnügen, die Stufen der Kunstentwicklungen bei den einzelnen Völkern in jener Zeit kennen zu lernen, von welcher uns bereits die Geschichte sichere Kunde zu geben vermag.

Wenn wir indeß auch nicht im Stande sind, den absoluten einzigen Anfangspunkt der Kunst zu ermitteln, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß derselbe im Oriente zu suchen wäre, von woher, wie die gesammte Cultur überhaupt, so auch die Kunst den Ausgang genommen und von wo aus sich über die übrigen Regionen und Länder der Welt allmählig die Culturzustände ausbreiteten. Und wenn wir auch nicht bestimmt wissen, wie die ersten Kunstanfänge beschaffen waren, so können wir uns doch eine Ahnung davon verschaffen, wenn wir die Gebilde jener Volksstämme betrachten, bei denen es bei dem bloßen Anfange und Ansatze blieb, und wenn wir namentlich auch an der Hand neuerer Reisenden die neuentdeckten Völker besuchen wollten, die bislang noch außer dem Bereiche der Cultur stehen. Wie hier, so wird es auch im ersten Anfange gewesen sein, da der Ursprung und die erste Entwickelung der Kunst bei allen Völkern gleich sein dürfte.

Soweit nun nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft unsere Kenntniß reicht, müssen wir als die ersten Anfänge der Architektur die Denkmäler bezeichnen, mögen diese einfache Erdhügel oder Felsblöcke sein, oder mögen sie aus Verbindungen mehrerer Blöcke und aus Steinkreisen bestehen, oder mögen sie sich durch terrassenförmig aufsteigende und durch Ueberkragung sich stufenweise verengernde Bildungen zu Pyramidalbauten gestalten.[1])

---

[1]) Dergleichen Denkmäler sind die Tumuli, Tope oder Stupa in Indien (Springer, S. 6), die Reliquienschreine sind, wie auch die buddhistischen

Wie nun aus diesen rohen Anfängen heraus sich die Architektur allmählig weiter entwickelte, dieß zu zeigen bei den einzelnen Völkern ist Aufgabe der Kunstgeschichte. Wir wollen nun zuerst in aller Kürze einen Blick auf die Kunst des Orients werfen. Daselbst werden wir fast alle einzelnen Momente antreffen, aus deren Vereinigung und gesetzmäßigen Ausbildung die classischen Baustile der Griechen und Römer sich gestalteten, die dann ihrerseits wieder die Grundlage für die Bauwerke der christlichen Zeit bilden. Wir werden uns im Laufe dieser geschichtlichen Betrachtung überzeugen von der tiefen Wahrheit, die der selige Ernst von Lasaulx (in einer leider auf den römischen Index gesetzten Schrift) ausgesprochen hat in den Worten: „Es besteht auf Erden ein großer Zusammenhang des Lebens, eine Tradition der Geistesbildung unter allen culturfähigen Völkern; jede spätere Generation überkommt das Erbe ihrer Vorfahren, um es als ein ewiges Fideicommiß, nicht verschlechtert sondern verbessert, der nachfolgenden Generation zu überliefern." Dieses Fideicommiß ist aber nicht bloß auf die verschiedenen Generationen eines und desselben Volkes beschränkt, sondern es hat auch seine Geltung zwischen den einzelnen Völkern, indem, wie die Geschichte lehrt, in jeder Periode Ein Volk als der vorzüglichste Träger der Cultur und Geistesbildung vor allen andern hervorragt und bei seinem Hinschwinden und Absterben ein anderes in dessen Stelle eintritt. Diesen Uebergang der Cultur, speziell jenes Culturzweiges, womit wir es hier zu thun haben, nämlich der vorherrschenden Kunstthätigkeit von Einem Volke zum andern bis in's Einzelnste hinein aufzuweisen und darzustellen, ist für jetzt leider noch nicht möglich, da die hier in Betracht kommenden Denkmäler noch viel zu wenig erforscht sind; daß aber dieser Nachweis später noch geliefert werden wird, davon bin ich meinerseits vollkommen überzeugt.

Für jetzt sind wir, wie schon erwähnt, nicht einmal im Stande, mit Bestimmtheit anzugeben, welches Volk zuerst Kunstwerke zu schaffen angefangen habe. Darum kommt der Geschichtschreiber der Kunst auch gleich beim Beginne seiner Arbeit in Verlegenheit, indem er zweifeln kann, ob er mit der Kunst der Aegypter[1]) oder mit jener der Babylonier, Assyrier und Perser,[2]) oder mit jener der Inder[3]) oder

---

Dagops. Ebenso Pagoden d. i. Tempelbauten. Pyramiden. Steinaltäre. Teocalli der Mexicaner. Stonehenge. Cromlech. (Springer, S. 9—10.).

[1]) Wie Kugler und wie der „Katechismus der Baustile."

[2]) Wie Springer.

[3]) Wie Lübke.

mit der der kleinasiatischen Nationen der Phrygier, Lydier und Lycier seine Darstellung beginnen soll. Ich will hier nicht auf die Gründe eingehen, welche die verschiedenen Autoren für Rechtfertigung ihres Beginnes geltend machen können und wirklich geltend machen, sondern ich begnüge mich mit der Bemerkung, daß die assyrisch-babylonische Kunstthätigkeit und die ägyptische Kunst zumeist jene Formen ausgebildet haben, die aller folgenden Kunstthätigkeit bis auf unsere Tage zu Grunde liegen. Deßhalb wollen auch wir uns begnügen, von der orientalischen Kunst nur die assyrisch-babylonische, die phönizisch-israelitische und dazu die ägyptische kennen zu lernen, die indische dagegen wollen wir ganz übergehen, was wir um so mehr zu thun berechtigt sind, als in derselben ohnehin kein Fortschritt bemerkbar ist, vielmehr durch die Jahrtausende ihres Bestehens die Ausdrucksweise immer dieselbe bleibt: „statt einfacher festbestimmter Formen ein Chaos wildbewegter Linien und Gestalten, das der berauschenden Ueppigkeit, der gewaltigen Triebkraft, dem überschwänglichen Vielerlei des indischen Naturlebens Nichts nachgibt, und die Wunder der Natur fast durch kühnere Wunder verdunkelt.“ (Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte. S. 18).

I. Abschnitt.

Die antike, heidnische Kunst.

§. 24.

Die Baukunst des mittleren Asiens.

Unter Kunst des mittleren Asiens verstehe ich nichts Anderes als die Kunst, wie sie sich bei jenen Völkern gestaltet hat, deren Geschichte in einem unzertrennlichen Zusammenhange steht, bei jenen Völkern nämlich, die an den Gegenden des Euphrats und des Tigris ihre Wohnsitze hatten und von den Städten Ninive, Babylon, Susa, Ekbatana und Pasargadä aus regiert wurden, also die Kunst bei den Assyrern, Babyloniern, Medern und Persern. Soll ich im Allgemeinen den Charakter der mittelasiatischen Kunstthätigkeit bezeichnen, so könnte ich sie mit dem jetzt beliebten Namen eine „realistische“ nennen, indem man überall einen verständig klaren, auf schlichtes Er-

fassen der Wirklichkeit gerichteten Sinn wahrnimmt, der zu der phantastischen Auffassung der Inder im entschiedensten Gegensatze steht. Dieser praktische Sinn scheint im Zusammenhange zu stehen mit den klimatischen und auch mit den religiösen Verhältnissen dieser Völker. Ihre Religion nämlich, um von dieser zuerst zu reden, ist Naturreligion d. h. Vergötterung der Naturkräfte und Naturgesetze, Anbetung derjenigen Gegenstände, in denen diese Kräfte gegenwärtig und wirksam gedacht wurden. Und wenn auch in der Religion des Zoroaster eine mehr ideelle Auffassung sich geltend macht, so ist doch das dualistische Princip derselben noch vorwiegend verständig moralischer Natur, welcher auch in natürlichen Gegenständen ein symbolischer Ausdruck gegeben ward, indem z. B. der Lichtgeist im heiligen Feuer symbolisch verehrt wurde. Und in dem Kampfe des guten und bösen Prinzips zeigt sich uns eine Auffassung einer Weltordnung, in welcher die sittlichen Mächte des Daseins sich scharf und bestimmt von einander lösen.

Was dann die klimatischen Verhältnisse betrifft, so brauche ich nur daran zu erinnern, daß der Euphrat, wenn im Frühjahr die Schneemassen der armenischen Gebirge schmelzen, das ganze Flachland der Ueberschwemmung aussetzt, und daß dadurch die Einwohner gezwungen sind worden, durch Anlage von großartigen Dämmen und Deichen und eines Systems von Kanälen sich gegen die verheerenden Fluthen Schutz zu verschaffen. Indem nun auf solche Weise der Mensch die Naturmächte regeln und sich dienstbar machen mußte, um aus ihnen die Bedingungen zu einer gedeihlichen Existenz zu gewinnen, wurde der Trieb zum Handeln geweckt, die Thätigkeit des Verstandes gefördert und ein kräftig regsamer Sinn entwickelt.

Von den eigentlichen Kunstbauten, über deren Großartigkeit und wahrhaft colossale Dimensionen die alten Schriftsteller so Vieles zu berichten wissen, haben sich leider keine mehr im vollen Zustande erhalten, da das Material, auf welches diese Völker angewiesen waren und welches aus Ziegeln, die mit Erdpech (oder Erdharz) als Mörtel verbunden wurden, bestand, nicht geeignet war, den Stürmen der Jahrhunderte dauernden Widerstand zu bieten. Und so kam es, daß sich die erhabenen Denkmale in Schutthaufen verwandelten, die halb versandet und im Frühlinge mit üppiger Vegetation bedeckt sind. Doch sind durch die in neuerer Zeit, besonders von dem französischen Consul Botta und dem Engländer Layard, vorgenommenen Ausgrabungen solche Ueberreste entdeckt worden, die uns eine allgemeine Vorstellung von diesen Bauten, die fast ausschließlich Palastbauten sind, zu verschaffen vermögen.

Das Eigenthümliche dieser Bauten besteht nicht in einer bestimmten innerlich durchgeführten Grundform, die vielmehr vermißt wird, sondern in einer mehr äußerlich imposanten Großartigkeit, wie sie durch ein übermäßiges Emporstreben in die Höhe erzielt wird. Auf großartigen meist künstlichen Hügeln oder Backsteinterrassen von 30 bis 40′ Höhe erheben sich die Palastanlagen, meistens langgestreckte, schmale, corridorartige Gemächer und Säle, die Haupträume bisweilen 150′ lang bei nur einigen dreißig Fuß Breite, umschlossen von Mauern, die eine übermäßige Dicke haben. — Besonders merkwürdig sind die Säulen wegen der protojonischen Kapitäle, die zwei übereinander liegende Volutenpaare haben. Eine bedeutsame Steigerung des Eindruckes wurde erzielt durch die Portalwächter, d. h. durch die an den Portalen angebrachten geflügelten mit Menschenköpfen versehenen Stiere, oder vielmehr waren es kolossale Gestalten, bei denen einem Thierkörper mit Stierklauen und Löwenleibe und mächtigen Flügeln ein bärtiges Menschenhaupt aufgesetzt ist. — Von der Art der Bedachung hat sich kein Beispiel gefunden, wahrscheinlich sind die ohnehin schmalen Räume durch hölzerne Balkenlagen überdeckt worden. Diese Vermuthung stützt sich auf eine Bemerkung bei Polybius, nach welcher in der Königsburg zu Ekbatana die Säulen und Balkendecken aus Cedern- und Cypressenholz bestanden. Bei der solidären Zusammengehörigkeit der verschiedenen hier in Betracht kommenden Reiche wird man hierin die bezeichnenden Merkmale der gesammten mittelasiatischen Bauweise zu erkennen berechtigt sein. Nimmt man dazu noch die Verzierung der Flächen durch Reliefsdarstellungen, die auf starken bis zu 12′ im Quadrat messenden Alabasterplatten ausgeführt und welche Platten sodann in mehreren Reihen übereinander befestigt wurden, so dürfte man im Stande sein, sich eine ungefähre Vorstellung von den assyrischen Palastbauten zu machen. Die persischen Paläste sind wesentlich in derselben Weise aufgeführt, nur die Säulenconstruction ist eine etwas verschiedene, indem die auf hohen Basen sich erhebenden, schlanken, elegant verjüngten (54 : 4) und canellürten Säulenschäfte den Persern eigenthümliche, aus verschiedenen Thierhälsen und Köpfen phantastisch zusammengesetzte Kapitäle haben. Daneben zeigen sich in der persischen Architektur auch noch ägyptische Einflüsse, nämlich in der Bekrönung der Portale, deren Hauptglied das hohe ägyptische Kranzgesims zeigt.

Die persische Kunst faßt also nicht ohne eigenthümliche Elemente die Resultate der mittelasiatischen Kunstbestrebungen zusammen zu

einem Ganzen und gibt wohl am Klarsten im Kreise des antiken Lebens das Bild eines bewußten frühzeitig auftretenden Eclecticismus.

Dieß mag für unseren Zweck genügen. Wer sich über diese Stufe der Architektur näher unterrichten will, den verweise ich auf die Werke von Schnaase, Lübke und Springer, bei welchen auch die weitere Literatur angegeben ist.

§. 25.

Von der Kunst des westlichen Asiens

wollen wir nicht ausführlich handeln, sondern nur über die Baukunst der Hebräer das Wichtigste zum Vortrage bringen, was uns nothwendig erscheint, da man vielfach den jüdischen Tempel als Typus der christlichen Kirche bezeichnet. Wir haben es also bei den Hebräern nicht wie bei den Völkern des mittleren Asiens mit großartigen Palastbauten zu thun, sondern mit den Stätten des Cultus, nicht mit profaner, sondern mit religiöser Kunst. Die Wahl der Cultusstätten war von Moses, wie es scheint, dem Urtheile der Stammeshäupter überlassen und es wurden gewöhnlich solche Orte gewählt, an welche sich heilige Erinnerungen knüpften. So wurden Altäre errichtet von Abraham, Jakob u. s. w., wie in den Büchern des Moses erzählt wird. Der Altar wurde stets dazu gemacht, um Gott ein Opfer darzubringen. Weil nun der Mensch durch seine Opfer die Versöhnung mit der Gottheit anstrebt, so ist der Altar das Symbol der Wiedervereinigung mit Gott.

Solche Altäre hatten aber nicht allein die Juden, sondern auch die Heiden, welche dann allmählig dieselben auf einen weiteren Raum ausdehnten und auch die Umgebung des Altars als heilige Stätte betrachteten. Nachdem die Kunst einen höheren Grad von Vollkommenheit erreicht hatte, baute man dann Tempel, die nicht so fast ein Bedürfniß des Cultus waren, als vielmehr zur Verherrlichung des Gottes dienen sollten, dem er geweiht und dessen Bild in demselben aufgestellt wurde. Der Tempel war sonach die Wohnung einer bestimmten Gottheit bei den Menschen und darin liegt das religiöse Moment des Tempels. Weil der Mensch nach dem Sündenfall sich nothwendig nach einem höheren Lebensstande sehnt, diesen aber nicht erreichen kann, ohne daß die Gottheit sich zu ihm herabläßt, so ist der Tempel ein Symbol der Herablassung der Gottheit zu den Menschen, um diese zu sich emporzuziehen.

Da nun das Bewußtsein des Getrenntseins von Gott und die Sehnsucht nach Wiederversöhnung und Wiedervereinigung mit Gott

unter dem jüdischen Volke durch die Offenbarung stets lebendig erhalten wurde, so war damit von selbst das Bedürfniß eines Tempels gegeben. Da nun die Juden nicht mehrere Gottheiten hatten, sondern nur an Einen Gott glaubten und auch in einer geschlossenen Einheit als Volk der Offenbarung bestanden, so wurde es religiöses Bedürfniß, für die Verrichtung der öffentlichen heiligen Handlungen einen gemeinsamen Ort zu bezeichnen. Da aber die Wohnsitze noch nicht festbestimmt waren, so wurden heilige Geräthe gefertigt, die jeden Ort, an welchem sie niedergestellt wurden, zur Einen Cultusstätte machten, zum sichtbaren Mittelpunkte des religiösen Lebens Israels erhoben.

Diese Cultusstätte der Juden bestand nun zunächst in einem Behältniß für die steinernen Gesetzestafeln, welches das Heiligthum bildete, in welchem Gott durch einen Lichtglanz, den die spätere Schule Schechinah (d. i. das Wohnen, das Inwohnen, die Herablassung Gottes zu den Menschen nennt), seine Gegenwart andeutet. Dieses Behältniß war die Bundeslade und galt als das heiligste Geräth, als die „Herrlichkeit Israels" (1. Kön. 4, 21—22). Mit diesem heiligsten Geräthe wurden zwei Altäre, ein innerer für edle Rauchwerke, ein zweiter äußerer für blutige Opfer und für die gröberen unblutigen Darbringungen, verbunden, dazu kam noch ein Tisch, welcher eine bleibende Darbringung (die zwölf Schaubrode) trug und endlich ein siebenarmiger Leuchter. Die Bundeslade, der innere Altar, der Leuchter und Schaubrodetisch wurden auf drei Seiten durch Bretterwände aus Akazienholz, auf der vierten durch einen Vorhang[1]) eingeschlossen und unter ein Zeltdach[2]) gebracht, während der äußere Altar, neben welchem ein Waschbecken sich befand, unter freiem Himmel stand. Man nannte das viereckige Zelt, welches die ersteren Geräthe einschloß, „Stiftshütte" und „Wohnung." Diese Stiftshütte war durch einen Vorhang[3]) in zwei Abtheilungen geschieden, die hintere, zehn Ellen in's Quadrat haltend, war unerleuchtet, enthielt bloß die Bundeslade und wurde das Allerheiligste genannt; im vorderen Raume, der als

[1]) Dieser Vorhang bestand aus Byssus von dunkelblauer, dunkelrother, hellrother und weißer Farbe, war künstlich gewoben und hatte Gebilde von Cherubim und wahrscheinlich auch von Blumen.

[2]) Dieses Dach bestand aus vier Decken. Die erste war ganz ähnlich jenem Vorhang, der das Heiligthum vom Allerheiligsten trennte, die zweite war aus Ziegenhaaren verfertigt, die dritte bestand aus rothen Widderfellen und die vierte war eine Decke von Tachasfellen.

[3]) Dieser Vorhang war ganz wie jener zwischen dem Heiligen und Allerheiligsten, nur daß die Cherubsbilder fehlten.

Heiligthum bezeichnet wird, zehn Ellen hoch und breit, zwanzig Ellen lang war, befanden sich die übrigen drei Geräthe, Rauchopferaltar, Leuchter und Schaubrodetisch. Der Raum vor der Stiftshütte, in welchem der Brandopferaltar sammt dem Waschbecken stand, hieß Vorhof der Stiftshütte, er war durch eine Zeltwand eingefangen, aber oben nicht bedeckt.

Für unsere Zwecke genügt diese kurze Angabe der Beschaffenheit der Stiftshütte. In Betreff der weiteren Einrichtung verweisen wir auf den betreffenden Artikel im Freiburger Kirchenlexicon, wo man auch über die verschiedenen symbolischen Deutungen näheren Aufschluß finden kann, welche seit Philo bis auf unsere Tage herab in der Structur und Einrichtung derselben gesucht sind worden. Wir fügen hier ein, was Haneberg in seiner „Geschichte der biblischen Offenbarung" hierüber ausgesprochen: „Es war sicher nicht die einzige Bestimmung der Stiftshütte und des aus ihr hervorgegangenen Tempels, ein Bindemittel der religiösen Einheit zu sein; die Bestimmungen über die Räume und Geräthe des Heiligthums sind so sorgfältig, gehen so sehr in's Einzelne und sind so unmittelbar von Gott hergeleitet, daß wir auch eine Bedeutung darin suchen müssen. Durch seine Bedeutsamkeit wirkte dieser heilige Bau ebenso geistig und ebenso in's Weite, wie er durch seine ausschließliche Einzigkeit die Religionshandlungen auf einen Ort zu beschränken, also an die Erde zu fesseln schien. Wenn wir folgenden einfachen Sinn aus der bildlichen Erscheinung der Stiftshütte herauslesen, wirkte sie in ihrer Bedeutsamkeit sogar über die Grenze des alten Testamentes hinaus und sprach in Zeichen die ganze Bestimmung des Menschen sammt den von Gott verliehenen Mitteln zu ihrer Erreichung aus. Im innersten Heiligthum fehlte das Licht der Sonne, so wie das künstliche, hier war nur das geistige Licht der Gedanken in den Gesetzestafeln und der übernatürliche Glanz der Schechinah über der Bundeslade. Hier war das wunderbare Mannabrod, und der ebenso wunderbar erblühte Aaronsstab. Demnach stellte dieser Raum die hohe Geisteswelt dar, aus der alle Wunderkraft stammt, zu welcher der Mensch durch Glaube und Gnade gerufen ist. Die Cherubsgestalten über der heiligen Lade mit ihren vier Gesichtern sagten gleichsam: Der Mensch muß das Reich des schweren Stoffes, die Pflanzen- und Thierwelt, zusammenfassen und sie in der geistigen Erhebung zur übersinnlichen Welt heiligen. So erschien hier das höchste Ziel des Menschen in der Welt der Entzückung über alle Sinne hinaus.

Im Heiligthum, wo der Schaubrodetisch, der siebenarmige Leuchter und der goldene Rauchopferaltar war, zeigte sich, was vorher

geschehen sein müsse, ehe der Mensch in der Welt der Entzückung sein Endziel erreichen könne. Er muß sich absondern vom gewöhnlichen Leben, wie dieser Raum abgesondert ist, er muß die von Gott für diese Absonderung gewährte Erleuchtung und Gnadenstärkung (Schaubrode) genießen und sich in freudiger Anbetung üben, denn diese ist im Rauchopferaltare abgebildet.

Doch wie immer es dem Menschen gelingen möge, sich in einzelnen Stunden über den gewöhnlichen Gang des Lebens in Betrachtung und Gebet zu erheben, es bleibt die Wirklichkeit eines gefallenen Zustandes mit tausend Mahnungen an Sünde und Unvollkommenheit. Darum steht im Vorhofe ein Waschbecken, als Mittel zur leichteren Reinigung und ein Altar theils zur Blutsühne, theils zum Verzehren jener Speisen, welche der Mensch hingibt, um seine krankhafte Begierlichkeit zu bekennen, zu strafen und zu heilen.

So stellt das Heiligthum die drei natürlichen Abschnitte aller religiösen Entwicklung des Menschen von seinem dermaligen Zustande aus dar: Der Vorhof mit dem Brandopferaltar die Buße, das vordere Heiligthum mit dem goldenen Rauchopferaltar das Leben der Betrachtung und der Uebung im Gebete, endlich das innere Heiligthum den Stand der Einigung.

Wie aber selbst in diesen Stand manchmal schwere Prüfungen eindringen, so wird einmal des Jahres auch im Allerheiligsten Blut gesprengt; und wie das Leben der Betrachtung oft von Bußschmerzen heimgesucht wird, so kommt das Blut vieler Sühnopfer an den Rauchopferaltar. Umgekehrt finden aber auch draußen im Vorhofe, ja vor demselben Opfermahle, die Zeichen des freudigen Verkehres mit Gott durch Fleisch und Blut, statt, gleichwie auch im Bußleben göttliche Erquickungen nicht fehlen.

Von Moses bis Salomon war die mosaische Stiftshütte mit der Bundeslade das alleinige gesetzliche Heiligthum der Israeliten und erst unter Salomon trat der Tempel zu Jerusalem an deren Stelle. Zum großen Theil aber muß dieser Tempelbau den Verdiensten David's zugerechnet werden. Denn schon David hatte sich vorgenommen, dem Herrn statt des einfachen Zeltes ein großes Haus zu bauen, und hatte nicht nur einen großen Schatz zur Bestreitung der Baukosten und viel Material gesammelt und den Plan entworfen, sondern von ihm ging auch jene Begeisterung aus, welche tausend und aber tausend Hände für das mühevolle Werk aufrief. Als Platz hiefür hatte er bestimmt jene Tenne, die er von dem Jebusiter Aravna auf dem Berge Moria gekauft hatte. Es ward ihm aber nicht gestattet, den Bau selbst auf-

zuführen, wie wir aus dem I. Buche der Chronik ersehen. So heißt es dort 28. Kap., daß der König alle die Vornehmsten des Reiches zusammenkommen ließ und in deren Versammlung sich erhob und sprach: „Meine Brüder und mein Volk, höret mich an! Ich hatte im Sinne ein Haus zu bauen, worin die Bundeslade des Herrn, der Fußschemel unseres Gottes, ruhen sollte, und habe zum Baue Alles vorbereitet. Gott aber sprach zu mir: Du sollst meinem Namen kein Haus bauen, denn du bist ein Kriegsmann und hast viel Blut vergossen ... Aber von meinen Söhnen erwählte er meinen Sohn Salomon, daß er auf dem Throne des Reiches des Herrn sitzen sollte und sprach zu mir: Dein Sohn Salomon wird mein Haus und meine Vorhöfe bauen ... David gab also seinem Sohne den Riß des Tempels, der Zimmer, des Saales, der inneren Kammern und des Heiligthumes." Nachdem Salomon den Thron bestiegen und auf demselben sich befestiget hatte, war es eine seiner ersten Angelegenheiten, den von seinem Vater ihm dringend empfohlenen göttlichen Auftrag in Betreff des Tempelbaues in Ausführung zu bringen. Zunächst vermehrte er das schon von David angeschaffte Baumaterial und trat mit dem tyrischen Könige Hiram in ein Bündniß, welchem zufolge derselbe ihm Cedern und Cypressenholz vom Libanon sandte, so viel er nöthig hatte, und außerdem phönicische Werkleute, darunter namentlich einen geschickten Künstler, Hiram oder Huram, der den ganzen Bau leitete, wogegen der König von Tyrus durch einen Distrikt im nördlichen Palästina zufrieden gestellt werden sollte. Kamen Holz und große Baustücke vom Libanon her, so wurde für die Erzstücke eine eigene Gießerei am Jordan errichtet. Die Steine und Bauhölzer wurden theils in den Brüchen und Wäldern, theils an außerhalb der Stadt liegenden Bauplätzen so vorbereitet, daß „kein Hammer und keine Axt, überhaupt kein Eisengeräth beim Baue vernommen wurde." (III. Kön. 6, 7.)

Im Ganzen war der Tempel nach dem Vorbilde der Stiftshütte gebaut, doch fügte Salomo Manches hinzu, wofür in der Stiftshütte nichts Entsprechendes vorhanden war.

Was nun die Größe und Beschaffenheit des Tempels betrifft, so bildete das eigentliche Tempelhaus ein längliches Viereck von 60 Ellen Länge, 20 Ellen Breite und 30 Ellen Höhe in Lichten,[1]) und war in zwei Abtheilungen getheilt, von denen die hintere zwanzig, die

[1]) In Lichten bedeutet die innere Größe eines Körpers, bei Gebäuden also den Flächeninhalt derselben ohne Umfassungsmauern.

vordere vierzig Ellen lang war, und jene dem Allerheiligsten, diese dem Heiligen der Stiftshütte entsprach. Vor der vorderen Abtheilung war aber noch eine Vorhalle zwanzig Ellen lang nach der Breite des Tempels, und zehn Ellen breit nach der Länge des Tempels. Die Höhe der Vorhalle wird in der Chronik (II. 3, 4) zu 120 Ellen angegeben, was wahrscheinlich auf einem Schreibfehler beruht, da diese Höhe zu der Höhe des Tempels (30 Ellen) im Mißverhältnisse stünde.[1]) Das Heilige und Allerheiligste, also die Süd- West- und Nordseite des Tempels umgab ein Anbau von drei Stockwerken, von denen das untere fünf, das mittlere sechs und das obere sieben Ellen breit war, indem die Mauer des Heiligthums an der äußeren Seite bei jedem Stockwerke um eine Elle abnahm und dadurch Absätze bildete, auf denen die Deckenbalken der Stockwerke ruhten. Die Höhe dieses Anbaues betrug etwa 18 Ellen, so daß das Tempelhaus selbst, dessen Eindachung etwa 2 Ellen betragen haben mochte, noch gegen 14 Ellen über denselben hinausragte. Und hier über diesem Anbau waren dann die Fenster für das Heilige und für das Obergemach des Allerheiligsten angebracht, über deren Beschaffenheit (III. Kön. 6, 4) bloß gesagt wird, es seien Fenster mit verschlossenem Gebälke gewesen, worunter man wahrscheinlich hölzernes Gitterwerk zu denken hat, das möglichst wenig Licht in's Innere ließ. Jedes der drei Stockwerke jenes Anbaues soll 30 Gemächer gehabt haben, die miteinander in Verbindung standen, je ein Fenster hatten und wohl hauptsächlich zur Aufbewahrung von Tempelschätzen, Priesterkleidern, Opfermessern u. dgl. dienten.

Vor der Vorhalle waren zwei große Säulen aufgerichtet, die eine zur Rechten, die andere zur Linken, jene hieß Jachin, diese Boas; beide waren aus Erz gegossen, 18 Ellen lang, inwendig hohl, hatten 12 Ellen im Umfange, 4 Ellen im Durchmesser, und die Dicke des Erzes betrug vier Fingerbreiten. Auf beide Säulen kamen aus Erz gegossene 5 Ellen hohe Aufsätze oder Capitäle, die nicht aus Einem Guße mit den Säulen bestanden, sondern abgesondert gegossen und den Säulen erst aufgesetzt wurden. Diese Capitäle waren bauchig oder wulstig, mit Granatäpfelreihen, netzförmögen Geflechten und lilienartigem Blumenwerk verziert. Die Bestimmung dieser Säulen ist nicht klar.

Außer dem Anbau am Tempelhause und den beiden Säulen vor der Vorhalle waren noch zwei Vorhöfe mit dem Tempel verbunden, der eine war für die Priester bestimmt und hieß der innere oder der

[1]) Ob sich über der Vorhalle ein Thurm erhob, ist zweifelhaft.

obere Vorhof, er lag vor dem Eingange des Tempelhauses und war mit Steinen gepflastert; der andere, der auch der große Vorhof genannt wurde, war für das Volk bestimmt. Er lag tiefer als der Priestervorhof und grenzte nicht unmittelbar an's Tempelhaus an, weßhalb er auch ausdrücklich der äußere Vorhof genannt wird. Er war mit Mauern umgeben und an diesen Mauern zogen sich Gebäude von mehreren Stockwerken hin, in denen sich viele Zellen befanden, welche zu verschiedenartigen Vorrathskammern, zu Wohnungen für Priester und Tempeldiener, vielleicht sogar zu Erholungsörtern dienten. Nach Ezechiel 40, 6 ff. hatte der große Vorhof drei Haupteingänge, an der Nord- Ost- und Südseite, je in der Mitte, zu denen man auf sieben Stufen hinabstieg, und denen an den entsprechenden Seiten des inneren Vorhofes die drei Eingänge zu diesem gegenüberstanden. Außerdem hatte aber der große Vorhof noch einen Nebeneingang, zu dem eine Strasse von der Unterstadt heraufführte, auf welcher ohne Zweifel Opferthiere, Holz und andere Tempelbedürfnisse zugeführt wurden, die nicht wohl über die Stufen bei den übrigen Eingängen gebracht werden konnten.

Das Innere des Tempels betreffend ist zu bemerken, daß die aus Quadersteinen in ziemlicher Stärke aufgeführten Mauern mit Getäfel von Cedernholz überzogen waren, an welchem Cherubim, Palmen, Coloquinthen und aufbrechende Blumen in halberhabener Arbeit ausgehauen waren. Alles dieses ward mit dickem Goldblech überzogen. Auch der Fußboden, der im Heiligen mit Cypressen-, im Allerheiligsten mit Cedernholz belegt war, war mit Goldblech bedeckt. Das Goldblech wurde mit goldenen Nägeln angeheftet, und wie dick es ungefähr gewesen, wird daraus ersichtlich, daß zur Vergoldung der sechs Quadrate von je 20 Ellen Länge und Breite im Allerheiligsten 600 Talente Goldes gebraucht wurden.

Die einzelnen Abtheilungen des Tempels waren durch Mauern und in denselben befindliche Thüren von einander getrennt. Im Allerheiligsten war die Bundeslade, neben welcher zwei große, 10 Ellen hohe Cherubim standen, die, aus wildem Oelbaumholz geschnitzt und mit Gold überzogen, je einen Flügel über die Bundeslade ausbreiteten, so daß sie über derselben einander berührten, während sie den anderen gegen die Seitenwand ausstreckten und dieselbe damit berührten. Im Heiligen stand der Rauchopferaltar und außer dem siebenarmigen Leuchter noch zehn goldene Leuchter, sowie auch neben dem regelmäßig mit Schaubroden belegten Tische noch zehn andere Tische aufgestellt waren. Im Vorhofe der Priester befand sich der Brandopferaltar, der sich zu riesiger Größe entfaltete, das sogenannte

eherne Meer, das an die Stelle des Waschbeckens in der Stiftshütte getreten war und für die Waschungen der Priester bestimmt war, zu beiden Seiten desselben je fünf kleinere eherne Waschbecken, die zum Waschen des Opferfleisches dienten.

Dieß ist also der berühmte von Salomon erbaute Tempel, der 420 Jahre stand, nämlich bis zur Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar, wo er (588 v. Chr.) ein Raub der Flammen wurde. Nach der Rückkehr aus dem babylonischen Exil ward der Tempel wieder hergestellt und von seinem Erbauer der Zorobabel'sche genannt. Auch dieser neue Tempel, der zwar nach dem Vorbilde des ersteren erbaut war, aber nicht die Pracht desselben hatte, erlitt unter Antiochus Epiphanes 175 v. Chr. und später durch Pompejus (73) bedeutende Zerstörungen. Endlich wurde er unter Herodes ganz neu wieder hergestellt und mit größerer Pracht als der vorige ausgestattet. Und dieser durch Herodes hergestellte Tempel war es, in welchem Christus der Herr und die Apostel auftraten.

(Die nähere Beschreibung dieser beiden Tempel kann man in Kürze im Freiburger Kirchenlexikon nachlesen.)

§. 26.

Die ägyptische Kunst.

Eine merkwürdige Erscheinung ist es, daß die Cultur durchgehends in den Thälern und an den Flüssen auftritt und sich an denselben ausbildet und entwickelt, gleich als wenn allein das Wasser die schlummernden Fähigkeiten des Menschen zu erwecken und dem Geiste jene Elastizität und Klarheit zu verleihen vermöchte, die das höhere Thun und Streben desselben bedingt. Wie wir im 24. Paragraphen den Euphrat als Begründer der asiatischen Cultur angesehen, so können wir in diesem Paragraphen nicht anders, als dem Nil dieselbe Rolle in Bezug auf Aegypten zuzusprechen. Wie die Ueberschwemmungen des Euphrat, so zwangen auch die Ueberschwemmungen des Nil die Bewohner an demselben nicht bloß zu Deich- und Uferbauten, sondern riefen auch zeitig die Anlage von Kanälen hervor, durch welche der Segen des Nils d. h. die befruchtenden Wasser desselben geregelt und überallhin vertheilt wurden. Und da die Ueberschwemmungen des Nils in regelmäßigen Perioden erfolgten, so erhielt das ganze Leben der Aegypter, — das ganz und gar von dem Strome bedingt und abhängig war, indem ohne denselben das ganze Land eine ganz und

gar unwirthbare Wüste wäre, — einen bestimmten Zuschnitt und eine feste Regel und Ordnung. Und so wurden die Aegypter schon durch ihre klimatischen Verhältnisse zu zäh conservativen und an Abhängigkeit gewöhnten Menschen gebildet, welcher Charakter durch die despotische Regierungsform noch geschärft und gesteigert wurde.

Die Religion der Aegypter war ihrem innersten Wesen nach eine naturalistische, die die Zeugungs- und Bildungskraft der Natur für das Höchste erklärte und als solches verehrte. Denn nur darum bildete der Sonnendienst die Basis und den Mittelpunkt des ägyptischen Cultus, weil die Sonne als die mächtigste alles Irdische beherrschende Naturkraft und der tägliche Aufgang der Sonne als das Bild der ewigen, göttlichen Zeugung des Ra angesehen wurde. Daß die Verehrung der zeugenden Naturkraft die Seele des ägyptischen Religionswesens ausmachte, sehen wir auch aus dem Osiris-Mythus[1]) und aus den darauf begründeten und beruhenden Lingam- und Phallussäulen und Lingamsprocessionen, worüber ich mich hier nicht des Näheren verbreiten will. — Der Thierdienst war demnach nicht die eigentliche und ursprüngliche Cultusform, sondern nur secundär diejenige Art der Religionsübung, in welche sich die ursprünglich höhere und reinere Gestalt durch Verwechslung des Zeichens und Sinnbildes mit dem damit Bezeichneten auflöste. Denn der Thiercultus hat seinen Ursprung nur in dem Bedürfnisse, die verborgene Gottheit zu schauen und sich nahe zu wissen. Da nun in der Thierwelt der Zeugungs- und Fortpflanzungstrieb sich am ausgebildetsten zeigt, so kamen die Aegypter leicht auf die Anschauung, daß die Thiere die Träger und Gefässe der Götter seien, worin sie noch bestärkt werden mochten durch die Instinkte, die wunderbare Ahnung des Zukünftigen und die Sicherheit und Gleichförmigkeit, die sie im thierischen Leben gewahr wurden. Die Thiere erschienen also ursprünglich als Wohnung und Organ der Gottheit, und wurden später mit der Gottheit selbst identificirt und als eigene Gottheiten verehrt und angebetet. — (Das Ausführlichere über diese Verhältnisse ist zu sehen bei Sepp, Heidenthum und Christenthum; besonders bei Döllinger, Heidenthum und Judenthum, S. 406—455). — Nimmt man dazu noch den Glauben an die Seelenwanderung und die Lehre von dem Doppelleben der Abgeschiedenen; ferners die Art der Götterverehrung durch Processionen und die geheimnißvolle Scheu der Laien vor dem Heiligthume, in welches nur der Oberpriester einzutreten berechtigt war, um in dem-

[1]) Vergleiche dessen Deutung bei Dursch, symb. Char. S. 113 f.

selben ungesehen und vor der Menge verborgen das Opfer darzubringen, so haben wir in allen diesen Dingen mächtige Behelfe zum Verständnisse der ägyptischen Denkmäler und Tempelbauten.

Um nun zuerst von den Denkmälern oder den Wohnungen der Todten zu reden, so begreift sich leicht, daß dieselben als „ewige Wohnungen" mit größerer Sorgfalt und mit größeren Kosten ausgeführt waren als die Wohnungen der Lebenden, die nur als Herbergen angesehen wurden, welche man doch bald verlassen müsse und mit denen man darum nicht so viel Umstände zu machen brauche. Und wenn auch die Aermeren nicht vermögend waren, es den Reichsten und besonders den Königen gleichzuthun, so waren doch auch die gemeinschaftlichen Begräbnißstätten großartiger und herrlicher ausgestattet als bei jedem anderen Volke. Ja sie bildeten ganze Stadtanlagen, weßhalb sie auch Städte der Todten oder *Νεκροπόλεις* genannt werden. Diese Gräber sind mehr oder minder tief aus dem natürlichen Felsen ausgemeißelt. Sie beginnen mit einem kleinen Heiligthume, das zum Todtencultus bestimmt war und führen durch einen geneigten Schacht in die Grabkammer hinab. Außer zahlreichen bildlichen Darstellungen haben die inneren Räume auch häufig architektonische Verzierungen, und wenn die Größe der Gemächer Stützen verlangte, so ließ man dieselben stehen in der Form von viereckigen Pfeilern. Oft sind aber auch die Decken dieser Gräber mit Nilziegeln vollständig eingewölbt.

Aus den unabsehbaren gleichförmigen Todtenfeldern ragen jene gigantischen Königsgräber, die Pyramiden, hervor wie die Pharaonen aus der Mitte des unterworfenen Volkes. Nur von einem unterworfenen, despotisch beherrschten und mit dem härtesten Frohndienst belasteten Volke konnten solche kolossale Monumente aufgeführt werden, wie die Pyramiden sind, die in der That Alles weit hinter sich zurücklassen, was man anderswo von großartigen Bauten hören und sehen kann. Hat ja doch die Pyramide des Cheops, welche unter den drei Pyramiden bei Gizeh in der Nähe von Cairo die größte ist, bei einer Basis von 764′ und einer Höhe von 480′ einen Cubikinhalt von solchem Umfange, daß die Peterskirche in Rom und der Straßburgerdom neben einander darin stehen könnten. — Ueber die Art und Weise des Baues geben uns die Briefe von Lepsius Aufschluß, welcher sagt: „eine sorgfältige Nachforschung habe ergeben, daß der Bau auch der größten Pyramide von einer kleinen ausgegangen sei. Jeder König begann den Bau seiner Pyramide sobald er den Thron bestieg; er legte sie nur klein an, um sich ein vollständiges Grab zu sichern, auch wenn ihm nur wenige Jahre auf dem Throne beschieden waren.

Mit den fortschreitenden Jahren seiner Regierung vergrößerte er sie aber durch umgelegte Mäntel, bis er seinem Lebensziel nahe zu sein glaubte. Starb er während des Baues, so wurde nur der äußerste Mantel noch vollendet, und immer stand zuletzt das Todtenmonument mit der Lebenslänge des Königs in Verhältniß. Wären sich im Laufe der Zeiten die übrigen bestimmenden Verhältnisse gleich geblieben, so würde man noch jetzt an den Schalen der Pyramiden, wie an Baumringen die Regierungsjahre der einzelnen Könige, die sie erbauten, abzählen können." Die kleine Grabkammer, die den Sarg des Herrschers enthielt, war also in der Mitte und bildete das Centrum der Pyramide. Enge, schräg geneigte Gänge, deren Mündung durch eine das ganze Aeußere überziehende Granitbekleidung verdeckt wurde, führen in die Grabkammer hinein. Die mannigfaltigsten und sinnreichsten Vorkehrungen der Construction sichern die Decke dieser Kammern gegen den ungeheuren Druck der oberen Masse. Entweder sind die gewaltigen Steinbalken der Decke sparrenförmig an einander gelehnt, oder es befindet sich zur Entlastung über dem Gemach ein System von hohlen Räumen, durch Ueberkragung der horizontalen Schichten gebildet. — Der Aufbau der Pyramiden geschah durch die Anlage eines terrassenförmigen Stufenbaues, der von unten nach oben sich verjüngte und dessen Absätze in umgekehrter Ausführung von oben abwärts bis zur regelrechten schrägen Pyramidenform ausgefüllt wurden.

Der ganze Bau der Pyramiden erscheint somit nicht als ein organisch gegliederter und lebendiger, sondern als ein durch krystallinisches Wachsen in Folge Ansatzes von Außen entstanden. Es fehlt ihnen also ein wesentliches Merkmal der schönen Kunst, die Gliederung oder die belebende Eurhythmie, weßwegen ihnen das Prädikat „schön" nicht beigelegt werden kann.

Eben Dasselbe gilt auch von den ägyptischen Tempelbauten. Bei diesen haben wir keine Baueinheit, kein geschlossenes Tempelhaus vor uns, bei welchem die einzelnen Theile nur als organische Glieder Eines Leibes an ihm und nicht neben ihm auftreten, sondern ein System von Nebenbauten, gleichgiltig aneinander gerückt und zu jeder beliebigen Erweiterung gefügig. Dazu kommt noch, daß das eigentliche Heiligthum, die Cella, vor der Größe und Pracht ihrer Umgebung nahezu verschwindet und, wie der Cultus selbst, in ein dunkles Geheimniß sich hüllt. Rings um die Cella lagern sich zahlreiche Kammern, ihr voran gehen bedeckte und unbedeckte Hallen, und je weiter

[1]) Pyramiden kann man nur als monströse Dächer eines Grabes ansehen.

vom Heiligthum entfernt, desto gewaltiger und umfangreicher werden die Bauten. Man könnte sich vielleicht aus diesen Andeutungen eine annähernde Vorstellung von einem ägyptischen Tempel bilden, gleichwohl will ich zur größeren Deutlichkeit noch die kurze Beschreibung eines solchen, wie sie Springer S. 44 gibt, anführen. Er schreibt also: „Die besondere Anordnung einer ägyptischen Tempelanlage war in der Regel folgende: Hatte man die äußere gepflasterte Tempelstrasse durchschnitten, so kam man zu dem Pylonenbau. Zwei im Grundriß rechteckig, im Aufriß als gestutzte Pyramiden gebildete Thürme, oben mit einer tiefen Kehle und Platte bekrönt, schließen die mit dem gleichen Gesimse geschlossene Thüre ein. Den Mangel an architektonischem Schmuck ersetzt das farbige Bildwerk, womit die Mauern bis zu dem Gesimse bedeckt sind. Obelisken und Kolosse stehen vor den Pylonen, Flaggenstangen waren an denselben befestigt. Dem Pylonenbaue folgen zuerst unbedeckte, von einem Säulengange umschlossene, dann bedeckte vielsäulige Räume. Die Hallen verengen und verkleinern sich, bis man zu dem kleinen unbeleuchteten Heiligthume gelangt, welches in einzelnen Fällen aus dem Felsen gehauen ist. Ueber und hinter der Cella setzen sich die Nebenräume fort." Soweit Springer. Hiezu ist noch nachzutragen, daß in dem der Cella unmittelbar vorangehenden bedeckten Raume die mittleren der Längenaxe des Gebäudes entsprechenden Säulen kräftiger und höher sind als die übrigen, also auch eine höhere Decke tragen und mit dieser ein höheres Mittelschiff bilden, dessen Seitenwände durch weite, vielleicht vergitterte Oeffnungen dem Raume Licht zuführten. Was die Bedeckung betrifft, so geschah sie durchgehends mit Steinplatten, wie denn überhaupt der gesammte ägyptische Baustil zuletzt seinem Wesen nach damit bezeichnet wird, daß man sagt, Alles ist Steinbau. Diese Bedeckung mit Steinplatten ist von wesentlichem Einfluß auf die Säulenformen, wovon noch kurz zu sprechen ist.

Die wesentlichen Theile der Säule sind — um dieß gleich hier ein für allemal zu erwähnen, die Basis — die meist auf einer viereckigen Platte (Plinthe) steht, — der Schaft und das Kapitäl. — Bei den ägyptischen Säulen nun ist die Basis meistens eine kreisrunde Scheibe, wodurch sie mit dem Boden verbunden ist. Der cylindrische, bereits an der Basis geschwellte Stamm (Schaft) ist bald glatt, bald gefurcht (canellürt) und mit horizontalen Bändern versehen. In der Regel bedecken ihn auch Hieroglyphen und Bildwerk. — Auf dem Schaft ruht das Kapitäl, welches bald in einer einfachen viereckigen Platte besteht, bald als weit ausladender Blumenkelch aus dem Stamme

emporwächst, bald unten ausladend und oben wieder eingezogen erscheint. Mitunter kommt auch ein Maskenkapitäl vor, d. h. ein solches, das aus vier Köpfen der Göttin Hathor besteht, über welchen ein oberer Aufsatz, würfelförmig und nach Art eines kleinen Tempels gestaltet, das Gebälk aufnimmt. (Ich möchte darin ein Vorbild des griechischen Abacus erblicken!)

Wir sehen demnach, daß die ägyptische Kunstthätigkeit keineswegs eine starre, durch alle Jahrhunderte hindurch völlig gleiche und unveränderte sei; vielmehr dürften drei Perioden in derselben unterschieden werden. Als erste Periode ist zu bezeichnen die wenigstens dreitausend Jahre vor unsere Zeitrechnung zurückreichende Zeit der Pyramidenbauten. Mit der zwölften Dynastie beginnt eine neue Stufe, in welcher die Pyramide verlassen wird und mehr der Innenbau auftritt (Höhlen, Grotten, Tempelanlagen), wozu der Außenbau fehlt und nur durch ein Portal angedeutet wird. Die dritte Phase hängt mit der Wiedervertreibung der Hyksos (1500—950 v. Chr.) zusammen, nach welcher Theben Mittelpunkt und Hauptsitz der Cultur wurde, wo 1) Tempel, 2) Paläste und 3) Felsengräber gebaut wurden.

Die Blüthezeit war von der achtzehnten bis zur zwanzigsten Dynastie vom sechzehnten bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr.

Betrachten wir die orientalischen Kunstdenkmäler, die uns erhalten sind, so werden wir gestehen müssen, daß sie zwar kolossal und fest, mitunter auch prachtvoll ausgeschmückt sind, schön aber werden wir sie nicht nennen können. Denn sie haben nicht alle jene Eigenschaften an sich, deren Vereinigung den Begriff der Schönheit constituirt. Entweder sind sie einheitlich und massenhaft ohne Symmetrie und ohne eurhythmische Gliederung wie die Pyramiden und Obelisken, oder sie sind reichlich gegliedert und in zahlreiche Bestandtheile auflösbar, wobei die einheitliche Zusammengehörigkeit und also das wichtigste Merkmal der Einheit und Massenhaftigkeit mangelt, wie die ägyptischen Tempel, deren Construction man als „conglomeratisches Einschachtelungssystem" bezeichnen kann. — Die orientalischen Bauwerke sind Produkte einer riesigen Kraft, die sich jedoch nicht innerhalb geregelter Schranken zu halten vermochte, sie sind der Ausdruck einer gewaltigen Kühnheit, wie sie der ungezügelten und phantastischen Jugend eigen zu sein pflegt. Die Kühnheit muß aber durch weise Gesetze geregelt, die Kraft muß vernünftig verwerthet, die Phantasie muß von der nüchternen Besonnenheit und dem praktischen Verstande geleitet, kurz die gewaltige Urkraft muß mit Weisheit

benützt und angewendet werden, wenn Entsprechendes erzielt werden soll; mit der Kraft und Elastizität der Jugend muß sich die Nüchternheit und die weise Maßhaltung des Mannesalters verbinden, dann wird sich jenes Ebenmaß constituiren, das nach keiner Seite hin ausschreitet, sondern sich in der rechten Mitte hält und Werke zu schaffen vermag, die nicht bloß kolossal, sondern auch harmonisch geordnet und gesetzmäßig gegliedert und eurhythmisch oder lebensvoll erscheinen, die mit Einem Worte schön genannt werden müssen. Solche Werke wird uns die griechische Kunst aufzuzeigen haben, zu der wir uns wenden wollen, indem wir die vorderasiatischen Reiche übergehen, da in denselben sich entweder (wie z. B. bei den Phöniciern) die Kunst nie über den Anfang erhob oder als ein buntes Gemisch von assyrischen, persischen, ägyptischen und griechischen Elementen gestaltete, so daß eine stilvolle einheitlich geordnete und selbstständig organische Kunstentfaltung dort vergebens gesucht wird.

§. 27.

Die griechische Kunst.

Wenn auch nicht mit Bestimmtheit, sondern eben nur mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit behauptet werden kann, daß das älteste Culturland der Erde jenes gewesen sei, welches nach den übereinstimmenden Berichten alter und neuer Forscher alle anderen Länder an wunderbarer Fruchtbarkeit weit übertrifft, Assyrien, Babylon und Nivive, und daß von dort aus die Völkerstämme und mit ihnen die Bildung sich ergossen habe nach allen Ländern der alten Welt: so ist doch so viel unzweifelhaft gewiß, daß der Weltgang der Völker und darum auch der Weltgang der Cultur von Osten nach Westen geht und daß aus Asien die Cultur und somit auch die Kunst sich nach Europa den Weg gebahnt und dort eine weitere Ausbildung und Entwicklung gefunden hat. Und zwar sind die Griechen dasjenige Volk, welches die gesammte Erbschaft der asiatischen und afrikanischen Bildung übernommen, sie hellenisirt und dann vervollkommnet den Römern mitgetheilt hat, von denen sie auf die keltisch-germanischen Völker überging. — Damit ist uns bereits der Weg vorgezeichnet, den wir in der Architekturgeschichte noch zu verfolgen haben.

Wenn ich aber sage, daß die Griechen die Erbschaft der asiatischen Kunst angetreten haben, so will das nicht so verstanden sein,

als ob die griechische Kunst lediglich eine Nachahmung und Weiterbildung der assyrisch-persischen Kunst gewesen wäre, vielmehr muß man stets festhalten, daß die griechische Kunst eine originelle Geistesfrucht der Hellenen ist, wenn auch manche Formen sich schon bei andern Völkern gefunden haben. Denn wenn der Landesbeschaffenheit ein so wesentlicher Einfluß auf die Beschaffenheit der Kunstthätigkeit eines Volkes zukommt, wie wir schon mehrmals gesehen, so dürfen wir dieses Moment auch bei den Griechen nicht übersehen. Die geographischen und klimatischen Verhältnisse[1]) Griechenlands sind indeß zu bekannt, als daß ich noch nöthig haben sollte, sie hier zu erwähnen, weßwegen ich bloß bemerken will, daß „als in grauer Vorzeit die Urahnen der Hellenen sich, wahrscheinlich über die Meerenge des Bosporus vordringend, über das Land ausbreiteten, sie die damalige Cultur des Orients in Sprache, Sitte und Religion mitbrachten. Aber einmal auf dem neuen Schauplatz ihrer Thätigkeit angelangt, machte die europäische Natur des Landes sich bei ihnen geltend und ließ nach einer langen Reihe durchlaufender Entwicklungsstadien sie zu der Höhe gelangen, auf welcher sie uns als ein neues, durchaus selbstständiges und eigenthümliches Volk entgegentreten.“ In Berücksichtigung dieses Punktes werden wir uns einerseits von der ganz und gar falschen und ungerechtfertigten Leugnung des Zusammenhanges der Griechen mit dem Orient hüten, andererseits aber auch der Meinung Jener nicht beipflichten können, welche die Griechen zu bloßen Nachbetern und Schülern der Aegypter und Asiaten machen wollen. Dagegen werden wir mit Springer jene Ansicht theilen, „welche nur einen stofflichen Zusammenhang mit dem Oriente annimmt, die Umformung dieser Bildungsstoffe aber als ein selbstständiges Werk der Griechen betrachtet,“ eine Ansicht, welcher auch Lübke huldigt, wenn er sagt: „So gewiß die Griechen den Genius ihrer Sprache von der gemeinsamen Basis des uralten Sprachstammes aus ganz selbstständig entwickelt haben, so gewiß in ihren religiösen Anschauungen die vielfach wüsten und wirr phantastischen Gottesbegriffe des Orients zu so reinen, menschlich klaren Vorstellungen umgewandelt sind, daß nur wie ein leiser Schimmer der ursprünglich Allen gemeinsame Grundgedanke daraus hervorblickt: so gewiß ist auch in den Kunstformen, so weit unsere geschichtliche Kenntniß aufwärts dringt, jeder charakteristische Zug ein ächt hellenischer, und nur wie eine dämmernde Sage der Vorzeit im klaren Tageslicht der Geschichte webt in der unvergänglichen

[1]) Ueber den Einfluß der klimat. Verh. s. Hettinger, Apol. II. 1. S. 328.

Schönheit dieser Formenwelt ein Schimmer orientalischer Ueberlieferung."

Die eigenthümliche Landesbeschaffenheit Griechenlands also war es, die die Hellenen für eine höhere Stufe der Kunstbildung befähigte, sowie derselben auch die politische Verfassung, das bürgerlich freie Leben besonders günstig war. Denn mit Recht bemerkt Lasaulx, daß sich „nirgendwo im Orient eine freie Kunst finde, so wenig als ein bürgerlich freies Leben; denn ein ächt menschliches Leben und eine daraus erwachsene Kunst kann nur unter freien Völkern gedeihen." Was aber zumeist die Griechen von den morgenländischen Völkern und darum auch die griechische Kunst von der asiatischen und ägyptischen unterscheidet und auszeichnet, das ist die höhere Religionsanschauung, die über dem Irdischen das Ueberirdische nicht vergißt, sondern dieses als das Vorzüglichste stets vor Augen hat, weßwegen auch nicht ein gewöhnliches Wohnhaus zu bauen, sondern der Bau eines der Erhebung des Geistes gewidmeten Tempels als die Hauptaufgabe der architektonischen Kunst angesehen wurde. Darum begegnen wir bei den Griechen nicht solchen Palastbauten wie bei den Assyriern und Persern, sondern die vorzüglichsten Ueberreste griechischer Kunstthätigkeit sind die Tempel. Ich erlaube mir, hierüber die Ausführung des seligen Ernst v. Lasaulx mitzutheilen, welcher (S. 37. d. Phil. d. sch. K.) schreibt: „Es zeigt (auch) die Culturgeschichte aller Völker, daß erst dann, wenn der Gott selbst, der das religiöse Bewußtsein erfüllt, ein menschlich gedachter und menschenfreundlicher Gott ist; wenn die religiöse und humane Bildung eines Volkes so weit entwickelt ist, daß es sich nach seinem eigenen idealen Bilde auch seine Götter ächt menschlich denkt und verehrt: dann können Frömmigkeit und Kunst sich verbinden, um der Gottheit ein ihrer würdiges Gotteshaus zu erbauen. Und darum, weil ihre Götter nicht schöne, menschliche waren, haben es die asiatischen Völker auch niemals zu einer schönen Tempelbaukunst gebracht; erst die Griechen, an denen schon im Alterthum selbst als charakteristisch hervorgehoben wird, es sei eigenthümlich hellenisch, sich die Götter unter menschlicher Gestalt vorzustellen und menschenähnlich sie abzubilden, und die griechisch gebildeten Römer und nach ihnen die christlichen Völker, die an einen Gottmenschen, einen menschgewordenen Gott, glauben, haben schöne Tempel[1]) gebaut, und das Schöne in jeglicher Form zu empfinden, zu erkennen und darzustellen vermocht."

[1]) Vergl. auch Dursch, symb. Ch. S. 202.

Nachdem wir nun die wesentlichsten Hauptmomente, aus denen die griechische Kunst hervorgegangen ist, kennen, ist es jetzt unsere Aufgabe, diese Kunst selbst zu betrachten. Da aber die Bevölkerung Griechenlands, wie wir wissen, eine gemischte ist, indem sich Jonier und Dorier in das ursprünglich von Pelasgern bewohnte Ländergebiet theilen, so werden wir gut thun, auch die Bauweise der Dorier und Jonier, die sich scharf von einander unterscheiden, gesondert zur Darstellung zu bringen und dann auch die aus einer Verbindung beider hervorgegangene korinthische Bauart zu besprechen. Obgleich schon die pelasgischen Ureinwohner Griechenlands nicht ohne Cultur und Bildung waren, obgleich vielmehr die Anlage von cyklopischen Mauern und auch von Städten, sowie der Umstand, daß sie in Dodona ein eigenes Orakel hatten, darauf hinweist, daß sie bereits eine ziemlich hohe Stufe der Bildung erstiegen hatten: so muß man deßungeachtet sagen, daß von einer eigentlichen Kunstthätigkeit in Griechenland erst seit jener Zeit gesprochen werden kann, seit welcher die Dorier sich im Peloponnes bleibend niedergelassen hatten (also seit der Einwanderung der Dorier oder Herakliden 1104 v. Chr.) Seit dieser Zeit wohnen die Dorier, Jonier, Aeoler und Achäer neben einander und namentlich sind es die beiden ersten Stämme, die im eifrigen Wettkampfe sich um die Oberherrschaft sowohl in politischer als auch in culturhistorischer Beziehung streiten. Gerade der Gegensatz dieser beiden auf gemeinsam nationalem Boden so grundverschiedenen Stämme ist es, wodurch das griechische Leben seine wunderbare Tiefe, seinen reichen Gehalt, seine vollendete Ausprägung erhalten hat. — Diese Bemerkung glaubte ich machen zu sollen, um der naheliegenden Meinung zu begegnen, als ob die jonische Bauform etwa zeitlich erst auf die dorische gefolgt wäre, eine Meinung, die ganz falsch ist, da sich vielmehr, entsprechend der Gliederung des hellenischen Volkes in diese zwei Hauptstämme, auch die beiden Stilarten nebeneinander entwickeln, um erst nach vollendeter selbstständiger Bildung in einen gegenseitigen Austausch zu treten.

Es wurde schon bemerkt, daß die griechischen Architekturwerke hauptsächlich Tempelbauten waren. Der griechische Tempel nun — (sowohl der Cultus- als auch der Fest- oder Agonaltempel) — ist die wahrhafte Wohnung des Gottes, die Steinhülle, welche dessen Bild schützend umschließt. Da in die eigentliche Wohnung des Gottes das Volk keinen Zutritt hatte, so bedurfte es hiefür keines besonders großen Raumes, wohl aber war eine Vorhalle nothwendig, welche zur Aufnahme des Volkes geeignet und hinreichend war. Darum werden wir das Eigenthümliche oder vielmehr das Allgemeine, was bei jedem

Tempel vorhanden ist, in Folgendem finden. Der Tempel erhebt sich auf mächtigem Stufenbau — die Stufen jedoch immer in ungerader Zahl — mit der Cella als dem Hauptraume im Innern. Vor der Cella als der Wohnung des Gottes befindet sich die Vorhalle (Pronaos), hinter der Cella war die Schatzkammer (Opisthodomos) angebracht, woran sich der vorderen Vorhalle correspondirend das Posticum anschloß. Im Hintergrund der Cella stand entweder in einer besondern Kapelle oder doch auf erhöhter Bühne das Cultusbild. — Das Pronaos war eine offene Halle von Säulen, die symmetrisch, und darum nothwendig in gerader Zahl, den Oberbau stützten. Je nach der Anzahl und der Stellung der Säulen bestimmt sich nun auch die Bezeichnung der Tempel als Templum in antis, dessen Vorhalle sich bildet aus Säulen zwischen den vorspringenden Längenmauern, Prostylos, dessen Vorhalle ihrer ganzen Breite nach durch eine Säulenstellung gebildet wird. Ist auch das Posticum ebenso gebildet, so heißt der Tempel ein Amphiprostilos. Peripteros ist ein Tempel, der auf allen Seiten mit einer, und Dipteros ein solcher, der auf allen Seiten mit einer zweifachen Säulenstellung umgeben ist. (Pseudoperipteros, wenn das Tempelhaus nur mit Halbsäulen, und Pseudodipteros, wenn der Tempel zwar nur mit Einer Säulenstellung umgeben ist, aber von demjenigen Abstande der Säulen vor dem Tempelhause, welcher dem Abstande der äußeren Stellung des Dipteros entspricht.)

Auch pflegt man die Tempel nach der Zahl der Säulen an der Vorderseite zu benennen und zwar als tetrastylos, hexastylos, octastylos, decastylos, dodecastylos (4, 6, 8, 10, 12säulig).

Oft ist die Cella unbedeckt, und dann ist der Tempel ein Hypäthraltempel, wobei auch im Innern der Cella zwei Reihen von Säulen angebracht wurden, auf welche die ausgeschnittenen Ränder des Daches sich lagerten. Da aber das Dach eine schräge Richtung haben sollte, so mußten selbstverständlich diese mittleren Säulen höher sein als die äußeren;[1]) um nun den Säulen nicht eine ungebührliche Höhe zu geben, setzte man zwei Säulen übereinander.

Somit kennen wir im Allgemeinen den Grundriß und Aufbau des Tempels, den andern wesentlichen Bestandtheil eines jeden Gebäudes, das Dach oder die Bedeckung, haben wir noch zu betrachten. Das Dach ruht nicht unmittelbar auf den Säulen selbst, sondern auf dem steinernen Gebälk, welches aus dem Architrav, dem Fries und dem Kranzgesims

[1]) Anfang der Abtheilung in Schiffe!

besteht. Erst über dem Kranzgesims erhebt sich das schräge, aus Steinplatten oder Ziegeln gebildete Dach. Da diese Steinplatten auf den beiden Langseiten ruhten und über der Mitte des Tempels sich in Form eines Dreieckes zusammenschlossen, so bildete sich an den Schmalseiten des Tempels durch Ausfüllung des von den Steinplatten umschlossenen und beschriebenen Raumes eine dreieckige Fläche, oder ein Giebelfeld, das Tympanum hieß und mit verschiedenen Figuren verziert wurde. Auf dem Gipfel des Dachgesimses wird eine Steinplatte (Plinthus) angebracht, welche eine Giebelblume (Akroterion)[1] trägt. Aehnliche Platten belasten, um dem Schub des Dachgesimses entgegenzuwirken, die unteren Enden desselben und nehmen hier eine Palmette[2]) auf. Das Gesims wird durch einen ausgehöhlten Rinnleisten (die Sima) bekrönt, der, über der Dachfläche hervorragend, das Regenwasser sammelt und durch die auf den Ecken und an den Langseiten in gewissen Abständen angebrachten hohlen Thierköpfe hinabschickt.

Dieß nun mag genügen über die Beschaffenheit der Tempel im Allgemeinen. Und nun wollen wir in Kürze Dasjenige betrachten, was die Verschiedenheit der Bauart bewirkt, wodurch die Verschiedenheit des dorischen, jonischen und korinthischen Baustils charakterisirt ist.

Um nun zuerst im Allgemeinen den Gegensatz dieser Baustile, der sich zumeist in der Säulenconstruction ausspricht, zu bezeichnen, will ich bloß auf die Bemerkung des Vitruvius (IV. 1, 6 ff.) hinweisen, welcher erklärt: „Den Verhältnissen in der ernsten gedrungenen dorischen Säule liegen die Proportionen des männlichen Körpers; der schlankeren, mehr anmuthigen und zierlichen jonischen Säule die des weiblichen Körpers zu Grunde, weßhalb sie auch auf einer Basis ruhe wie auf einem Schuh, und in den Schnecken der Kapitäle die weiblichen Haarlocken, in den Canellüren des Schaftes die Falten der weiblichen Gewänder nachahme. Auch der korinthischen Säule, die wegen ihres höheren, reich verzierten Kapitäls noch schlanker und geschmückter erscheint, liege das Vorbild jungfräulicher Schlankheit zu Grunde." Man mag von dieser, allerdings große Lebhaftigkeit der Phantasie voraussetzenden Vergleichung Vitruv's halten, was man will; jedenfalls ist so viel gewiß, daß der Stammescharakter der Dorier und Ionier (von denen Erstere sich als conservativ, streng an dem Ueberlieferten festhaltend und mit männlichem Muthe ausge-

[1]) Firstziegel.
[2]) Stirnziegel

stattet erscheinen, während die Ionier sich stets als beweglich, für alle Eindrücke leicht und schnell empfänglich, mehr mild und weich als kriegerisch zeigen) auch in ihren Bauten, besonders in ihren Säulenconstructionen, entschiedenen Ausdruck gefunden hat.

Um nun noch über das Material der Säulen eine Bemerkung zu machen, so ist es zweifelhaft, ob der griechische Säulenbau ursprünglich Holz- oder Steinbau gewesen sei. Springer hält (S. 61) unzweifelhaft den Steinbau für ursprünglich und sieht sich darum genöthigt, von den pelasgischen Bauresten zum ausgebildeten griechischen Tempelstile einen gewaltigen Sprung anzunehmen. Lemcke dagegen behauptet (Aesthetik, S. 333), in Griechenland seien „die höchsten Muster für den mit Holzbau [1]) verbundenen Quaderbau" zu finden. Es sei kein reiner Steinstil, sondern der Grieche habe bei seinen Tempelbauten zwar nur Steine verwendet, aber den hölzernen Dachbau nicht (sogleich) aufgeben mögen, auch habe er die Säulen seines Holzbaues beibehalten. Ich meinerseits schließe mich der Meinung Lemcke's an, weil historische Zeugnisse dafür sprechen [2]). Schon in der homerischen Zeit nämlich werden eigentliche Tempel erwähnt, welche Holzbauten gewesen sein müssen. „Darauf deuten wenigstens mehrere Nachrichten bei Pausanias, wornach der alte von Agamedes und Trophonios erbaute Tempel des Poseidon Hippios bei Mantinea in Arkadien ganz aus Eichenholz gewesen; wie ebenso, noch zu seiner Zeit, eine der beiden Säulen an dem alten Heratempel zu Elis, und gleicherweise die Decke des alten Tempels auf dem Markte zu Elis von eichenen Säulen gestützt war." (Lasaulx, Ph. d. sch. K. S. 40.) Demnach ist der Holzbau das Ursprünglichere und erst späterhin, nachweislich erst um das Jahr 600 v. Chr., ist der reine Steinbau herrschend geworden. Dabei ist es leicht begreiflich, daß man an die Gestalt und Form der bisherigen Holzsäulen sich bereits so gewohnt hatte, daß man dieselbe auch in dem neuen Materiale nachbildete und so das Wesen des ursprünglichen Materials über sich selbst hinaussteigerte.

Daraus, daß die Säulen eigentlich Nachahmungen der Holzconstruction sind, erklärt sich auch ihre Form, während dem Steinbau mehr der Pfeiler zu entsprechen schiene. Ob indeß die einzelnen Theile der Säule, Basis, Schaft und Kapitäl, in solcher Weise zu erklären sind, wie sie Lemcke erklärt hat, lasse ich dahingestellt sein, doch will ich diese Erklärung hier anführen, weil sie zur Verdeutlichung

[1]) Auch Lotze für d. Holzbau. S. 524. 526.

[2]) Die zwar Lemcke nicht erwähnt, aber bei Lasaulx sich finden.

beitragen kann. Er sagt also (S. 333): „Einen Baum kann man als Pfosten benutzen, wenn man seine Krone abschneidet; er steht dann fest durch seine Wurzeln. Oder man gräbt oder treibt einen Baumstamm in die Erde, um ihn festzusetzen. Ein durch Schläge getriebener Pfahl oder Stamm pflegt unter der Wucht des Hammers oder Rammbären am Kopfende zu zersplittern. Man legt, um ein Spalten zu verhüten, wohl einen Ring herum, über welchen dann das Splitterende hinüberquillt, rund den runden Stamm umgebend. Dies nach Oben gerichtete Ende des Baumes ist gemäß dem Wachsthume desselben das dünnere. Die Fläche, die es gibt, ist klein und obendrein durch das Rammen oder Schlagen gelockert. Habe ich einen schweren Körper von Säule zu Säule zu legen, so thue ich wohl, vorher noch eine größere Platte darauf zu legen, von welcher die darauf ruhende Last nicht leicht abgleiten und durch welche sie nicht wie durch die dünnen Splitterränder brechen kann. Darauf kann ich dann Querbalken legen. — Man behalte die Form einer so eingerammten Holzsäule, nehme aber anstatt des Holzmaterials Stein. Wir haben sodann die dorische Säule." Soweit Lemcke. Man wird nicht umhin können, diesen Erklärungsversuch geistreich zu nennen und ihn zur Veranschaulichung des dorischen Säulenbaues geeignet zu halten. Denn in der That ist die dorische Säule wie ein unmittelbar aus der Erde hervorwachsender nach Oben sich verjüngender Stamm, der durch Nichts von der Erde sich als selbstständiges Ganzes abhebt, d. h. die dorische Säule hat keine eigene Basis. Der Schaft der Säule ist stämmig und gedrungen und erreicht nur eine Höhe von 4—5½ unteren Durchmessern und ist mit einer Anzahl von 16—20 Canellüren oder Riefel, d. h. kleinen (durch nahe aneinanderliegende schmale Stege getrennte) Höhlungen (Hohlkehlen) versehen. Gegen Oben verjüngt sich der Schaft[1]) und ein Einschnitt am oberen Ende, bisweilen in spielender Weise vervielfacht, bereitet auf den Punkt vor, wo das Kapitäl beginnt. Man kann diesen Einschnitt (ὑποτραχήλιον) als den Hals der Säule bezeichnen. — Das Kapitäl der dorischen Säule besteht aus dem sogenannten Echinus[2]) und dem Abacus. Jener ist ein stark ausladender, oben wieder einbiegender, etwas ausgebauchter Wulst (Viertelstab), dessen Entstehung man sich dadurch klar machen kann, daß man sich das Profil eines frei aufsteigenden Blattes vor-

[1]) Unter einer schwachen Ausbauchung oder Schwellung (entasis).

[2]) Auch Kymation genannt.

stellt [1]), welches unter der Last eines Körpers nothwendig eine überfallende Form annehmen muß. Denkt man sich eine Reihe von Blättern im Kranze vereinigt und belastet, so erhält man ganz ungezwungen die Vorstellung des dorischen Kapitäls, zunächst des Echinus. Dieses Belastende aber ist eine ganz quadratische Platte, welche Abacus genannt wird. Dieser Abacus ist dazu bestimmt, den Uebergang aus dem Runden, Verticalen und Stützenden in das Rechtwinklige, Horizontale und Auflagernde zu vermitteln und dem auf den Säulen ruhenden Gebälk ein genügendes Unterlager zu bereiten. Der Abacus ist meistens mit einem Deckenornamente, dem sogenannten Mäander, verziert.

Was nun die Anzahl dieser eben beschriebenen Säulen betrifft, so ist sie natürlich von der Größe des Tempels bedingt und keineswegs willkührlich, da sie nicht beliebig weit auseinandergesetzt werden können. Jedenfalls darf die Entfernung der Säulen nicht mehr als $2\frac{1}{4}$ Durchmesser betragen und nicht weniger als $1\frac{1}{2}$ Durchmesser. Ist die Distanz so gering oder noch geringer, so erscheint der Bau als dickfäulig, ist sie größer als $2\frac{1}{4}$, so macht er den Eindruck der Zerfahrenheit, und mit $2\frac{1}{2}$ bis 3 Durchmessern ist die Construction entschieden fehlerhaft.

Auf diesen in der angegebenen Entfernung von einander aufgestellten Säulen ruht das Gebälk, das gleichfalls aus drei Theilen besteht, aus dem Architrav, dem Fries und dem Kranzgesims oder Geison.

Der unterste, d. h. der unmittelbar auf den Säulen ruhende Theil des Gebälkes ist der Architrav oder das Epistylion, ein aus einzelnen Blöcken zusammengesetzter rechtwinkliger Steinbalken, der nach Oben vom Fries abgegrenzt ist durch ein vorspringendes Plättchen, an welchem über jeder Säulenmitte und jedem Säulenabstande kleinere Plättchen angebracht sind, von welchen je sechs tropfenartige Klötzchen — die sogenannte Tropfenregula — niederhängen. Das über den ganzen Architrav hin sich erstreckende Plättchen könnte man auch wieder als einen Abacus (wie Springer, S. 65) bezeichnen, der den Architrav von dem Fries trennte.

Der Fries theilt sich in kleine, über der Tropfenregula ruhende, an drei Seiten geschlitzte, (d. h. auf der Fläche mit zwei und an den Ecken mit zwei halben scharf eingezogenen Rinnen versehene,) Pfeiler,

[1]) S. Springer, S. 64.

welche hinter sich die Stirne der über der Cella ruhenden Deckenbalken gelagert haben und die Last des Dachbaues aufnehmen. Diese kleinen dreifach geschlitzten Pfeiler heißen die Triglyphe (Dreischlitze). Die Räume zwischen den Triglyphen sind ungefähr quadratische Felder, die Metopen heißen. Diese waren ursprünglich offen und dienten wohl als Fenster, während sie später regelmäßig durch Steintafeln geschlossen wurden, die meist mit Reliefs geschmückt waren. Diese Metopen und Triglyphe zusammen bildeten den Fries.

Die Triglyphen haben als tragende Glieder wieder einen Abacus über sich. Ueber dem Fries tritt in weiter Ausladung die Hängeplatte des Kranzgesimses oder Geison hervor, an ihrer Unterfläche in rhythmischer Correspondenz mit jeder Metope und Triglyphe durch schräg vorspringende Platten, die Mutuli oder Dielenköpfe, als frei Schwebendes charakterisirt. Die Unterfläche dieser Mutuli ist durch dreimal sechs keilförmig gebildete Tropfen verziert, ähnlich wie die Deckplatte des Architravs.

Da das Geison auch Etwas zu tragen hat, nämlich die Traufrinne (die Sima), so muß es auch mit einem leichten Kymation und Abacus bedeckt werden. In schräger Erhebung steigt über den Ecken des Geison ein zweites ähnliches Gesims auf. um den Einschluß des Giebelfeldes oder Tympanons zu vollenden. Der Giebel hat den reichsten bildnerischen Schmuck, ein eigenes Geison, das Dachgeison, und ist am Firste wie an den Dachecken mit Blattfächern oder Akroterien (Firſt- und Stirnziegeln) bekrönt.

Dieß in Kürze das Charakteristische des dorischen Baustiles.

In mannigfacher Beziehung davon verschieden gestaltet sich die **jonische Bauweise,** welcher ein leichterer, feinerer, beweglicherer Charakter entspricht. Die Säule erscheint hier nicht mehr aus der Erde emporsprossend, sondern gestaltet sich zu einem selbstständigen Werke, das auf eigener besonderer Unterlage ruht. Auf einer quadratischen Platte (Plinthus) erhebt sich die Basis, die aus zwei, durch seine reifenartige Glieder mit einander verbundenen, eingezogenen Kehlen besteht und nach oben einen Wulst bildet, aus welchem der Schaft in schlanker Gestalt $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ untere Durchmesser hoch emporsteigt. Die Canellüren sind tiefer und zahlreicher (24), als bei der dorischen Säule und durch Stege von einander getrennt. Das Kapitäl hat zwar einen Echinus, ist aber von runderem Profil und geringerer Ausladung als der dorische, und wird, weil er mit den sogenannten Eiern verziert ist, Eierstab genannt. Mit dem Säulenschaft ist dieser Eierstab durch die Perlenschnur verbunden. Auf dem Echinus oder Eierstab ruht

nicht mehr ein einfacher Abacus, sondern ein doppeltes Polster, das auf beiden Seiten weit ausladend mit den sogenannten Schnecken oder Voluten endet. Ueber der Volute wird das Kapitäl abgeschlossen durch eine quadratische, im Wellenprofil geschwungene und mit Blattmustern geschmückte dünne Platte.

Auch das Gebälk ist von dem dorischen verschieden. Das Epistylion oder der Architrav besteht aus drei übereinander vortretenden Streifen und ist durch eine mittelst einer Perlenschnur mit ihm (dem Architrav) verbundene, durch Blattmuster charakterisirte Welle vom Friese abgegrenzt. Der Fries, hier ζώφορος genannt, entbehrt der Gliederung in Triglyphen und Metopen, sondern bildet eine durchaus ungegliederte Fläche, die mit Sculptur geschmückt ist. Eine blättergeschmückte Welle sammt der verknüpfenden Perlenschnur sondert ihn vom Kranzgesims ab, welches zwar durch eine kräftige Hängeplatte über den Fries hervortritt, aber statt der Mutuli mit Zahnschnitten versehen ist.

Giebel und Dachbildung ist im Wesentlichen der dorischen gleich, nur die Traufrinne (Sima) nimmt, wellenförmig umgebogen, eine geschweifte Gestalt an, welche in der Kunstsprache mit dem Ausdrucke „Karnies" bezeichnet wird.

In Attika nahm man der Basis ihre Unterlage, die Plinthe, so daß die Säule wie die dorische aus dem Stereobaten unmittelbar sich erhob. Zugleich verwandelte man die doppelte Einziehung (Trochilus) in eine einfache, welche durch einen kräftigen runden Wulst mit dem gemeinsamen Untersatz verbunden ist. Die so gestalte Basis heißt die attische Basis, die sonach aus einer von zwei Wulsten eingeschlossenen Hohlkehle besteht. Auch im Gebälk zeigt die jonisch-attische Construction einige Verschiedenheit, indem der Fries in bedeutenderer Höhe erscheint und das Kranzgesims der Zahnschnitte entbehrt.

Eine Verschmelzung des dorischen und jonischen Stiles vollzog sich später im **korinthischen Baustil**, dessen Grundelemente der jonische Säulenbau mit einem neuen originellen Kapitäle bilden, welches (Kapitäl) die Form des Kelches hat. Diese Kelchform ist mit zwei Blattkränzen umkleidet, und zwar so, daß von dem Astragal (Schnur) zuerst ein Kreis von Akanthusblättern aufsteigt, die mit ihren Spitzen zierlich überschlagend sich kräftig aufgerichtet nach außen biegen. Hinter diesen erhebt sich sodann eine zweite Reihe schilfartiger Blätter, welche vom Abacus belastet sich mit den Spitzen ebenfalls auswärts krümmen. Neben diesem Kapitäl kommen noch drei andere vor, so daß der korinthische Stil über vier Kapitäle zu verfügen hat, denen allen die Form eines Blätterkelches gemeinsam ist.

Das Gebälk ist im Ganzen dem jonischen Stile entlehnt. Der Architrav ist wie der jonische dreifach getheilt, der Fries ebenso eine zusammenhängende Fläche und zur Aufnahme von Bildwerken bestimmt. Doch duldet die korinthische Bauweise auch Triglyphe über dem Architrav. Und das ursprünglich jonische Kranzgesims wurde im Laufe der Zeit dahin abgeändert, daß man die Zahnschnitte zu schwereren, weiter ausladenden Mutuli umbildete, so daß dann beliebig entweder Tropfen oder Zahnschnitte angewendet werden konnten.

Kennen wir nun das System der griechischen Baustile, so erübrigt uns noch, einen flüchtigen Blick auf jene Denkmäler zu werfen, welchen wir die Kenntniß griechischer Kunst überhaupt verdanken. Die Geschichte der griechischen Kunst kann man füglich in drei Perioden theilen. Die erste derselben fällt in die Zeit von Solon bis zu den Perserkriegen[1]) und hat ihren Höhepunkt zur Zeit der Pisistratiden. Zeigt sich auch in den Bauwerken dieser Periode das System selbst schon vollständig entwickelt, so sind dieselben doch noch vorwiegend streng, alterthümlich und selbst schwerfällig. Die meisten Ueberreste aus dieser Periode finden sich auf Sicilien, wo noch Reste von mehr als zwanzig Tempeln dorischen Stiles sich finden (zu Selinunt, Agrigent und Segesta), und in Unteritalien, wo besonders der Tempel des Poseidon zu Pästum zu erwähnen ist. Derselbe ist ein Peripteraltempel von 6 zu 14 Säulen mit ganz normalem Grundplan. Er besteht aus dem Pronaos und dem Posticum; in der Mitte von beiden liegt die langgestreckte Cella, die durch zwei Säulenreihen von je 7 Säulen in ein breites Mittelschiff und in zwei schmale Seitenschiffe getheilt ist. Da das Mittelschiff unbedeckt, war der Tempel Hypäthralbau. In Griechenland selbst finden sich nur wenige Reste aus dieser Zeit. Erbaut (oder auch erneuert) wurden das Heiligthum des Apollo zu Delphi, der Zeustempel zu Athen (ein Dipteros 171′ breit und 354′ lang), der ältere Parthenon auf der Akropolis. Erhalten ist nur ein Tempelrest zu Korinth, 7 dorische Säulen von schweren, wuchtigen Verhältnissen.

Während in Sicilien und Unteritalien vorzugsweise der dorische Stil herrschte, wurde in Kleinasien der jonische mehr gepflegt. Doch ist uns von den dortigen Bauwerken so viel wie Nichts erhalten.

---

[1]) Genauer bis auf Cimon (590—470).

Die zweite Periode reicht von Cimon bis zur macedonischen Herrschaft (470—338) und begreift in sich den Culminationspunkt der griechischen Kunst besonders zur Zeit des Perikles. Die Architektur dieser Zeit war es, die in edler Anmuth und heiterer Klarheit ihre bewundertsten Werke schuf. Den Mittelpunkt der gesammten Culturbewegung, sowie besonders auch der baulichen Thätigkeit, bildet von nun an Athen und die zu ihm gehörenden Gebiete. Ich will nicht alle Tempelbauten dieser Zeit namhaft machen, sondern begnüge mich auf die drei wichtigsten und schönsten hinzuweisen. Diese sind der unter Cimon errichtete Theseustempel in Athen, eines der schönsten Muster des attischen Dorismus, aus pentheliſchem Marmor in bescheidenen Dimensionen — 45′ breit, 104′ lang, Peripteros von 6 zu 13 Säulen — aufgeführt. Das edelste Muster des dorischen Stiles ist der Parthenon, der unter Perikles wiederhergestellt — der alte ward von den Persern zerstört — wurde durch die Meister Iktinos und Kallikrates unter Oberleitung des Phidias, wie Plutarch im Leben des Perikles berichtet. Dieser Tempel der jungfräulichen Göttin Athene hat je 8 Säulen an der östlichen und westlichen Fronte, je 17 an den beiden Langseiten und eine Dimension von 101′ Breite, 227′ Länge und 65′ Höhe. Er besteht 1) aus dem Unterbaue, 2) aus einem Säulenumgang, 3) aus je einem Vortempel an den beiden Schmalseiten, 4) aus dem sogenannten Hekatompedon d. i. der hundert Fuß langen Cella, in welcher von kleinen umgitterten Säulen umschlossen das Götterbild stand, und 5) aus dem durch eine massive Mauer, ohne innere Thüre von der Cella getrennten Hinterhaus (ὀπισθόδομος), worin der Tempelschatz aufbewahrt wurde. Jede der 46 Säulen, die ihn umgeben, ist 34′ hoch und mit 20 Cannellüren verziert. Das ganze Aeußere des Tempels, die Giebelfelder an der östlichen und westlichen Front, die Metopen ringsum, und der Fries der Cella waren auf das Reichste mit architektonischen Skulpturen, zahlreichen Statuen und Reliefs ausgeschmückt, welche die Geburt der Athene, ihren Sieg über Poseidon und Anderes aus der attischen Göttergeschichte, nebst der großen panathenäischen Festprocession darstellten. — Merkwürdig ist auch die Geschichte des Tempels. Ungefähr 900 Jahre lang bewahrte er seine ursprüngliche Bestimmung als Haus der Athene. Im Anfange des Mittelalters wurde er in eine christliche Kirche verwandelt, in welche statt der Athene die seligste Jungfrau Maria einzog. Diesem Zwecke blieb er ungefähr 1000 Jahre geweiht, bis er in eine türkische Moschee umgeschaffen wurde, als welche er 1687 durch die von dem venezianischen Feldobersten Grafen von Königs-

mark geschleuderten Bomben zertrümmert wurde. Seit 1835 vom Schutte gereinigt, dienen seine Trümmer gegenwärtig als Kunstmuseum zur Aufbewahrung anderer Trümmer.

Das dritte Gebäude, was ich anzuführen im Sinne hatte, ist der Tempel der Pallas Polias (— der Athene als Schutzgöttin der Stadt —) das eigentliche Stammheiligthum der Schutzgottheiten Attikas, welches unter dem Namen Erechtheion bekannt ist.[1]) Es ist dieß jenes Gebäude, welches die höchste Anmuth des jonischen Stiles entfaltet. Dieser kleine Tempel — er ist nur 73′ lang und 57′ breit — ist eine der originellsten und vollendetsten Schöpfungen der hellenischen Kunst. Der Hauptkörper des Gebäudes besteht aus einer Cella, vor welche nach Osten eine Vorhalle von sechs schlanken jonischen Säulen tritt. An der westlichen Schlußwand sind, entsprechend den Säulen der Vorhalle, Halbsäulen mit der Mauer verbunden, zwischen denen Fenster angebracht waren, die dem westlichen Raume Licht spendeten. Der westlichen Tempelhälfte fügt sich an der Nordseite eine höchst ansehnliche, ungemein prachtvolle Vorhalle von 6 Säulen an, von denen 4 in der Front und 2 an den Seiten der beträchtlich tiefen Halle stehen. Durch eine große Thüre gelangte man von hier in den westlichen Theil des Hauptbaues und erreichte, in der Querrichtung fortschreitend, eine zweite kleinere Halle an der Südseite, deren Decke von sechs weiblichen Statuen, sogenannten Karyatiden, anstatt der Säulen, getragen wird.

In der dritten Epoche, die sich bis zur Zeit des Unterganges der griechischen Freiheit erstreckt, macht sich ein Verfall der Kunst — wie auch des staatlichen Lebens — bemerkbar durch ein Haschen nach Reizendem und Pikantem und durch ein Streben nach Ueppigkeit und Sinnlichkeit, wozu die Griechen, wie es scheint, durch den Verkehr mit den Orientalen gebracht wurden. Demgemäß verschwindet auch der bisherige fromme Sinn der Griechen, der bislang sich in dem religiösen Tempelgebäude manifestirte, und die Aufmerksamkeit auf die Anlage von Theatern und glänzenden Palästen, überhaupt auf Privatgebäude trat an dessen Stelle. Dazu eignete sich aber nicht mehr der ernste männliche und nüchterne dorische Stil, sondern die korinthische Bauweise mit ihrer prunkvolleren Dekoration erscheint als eigentliches Kind dieser Zeit.

Den Uebergang zu dieser Epoche macht der Tempel der Athena Alea zu Tegea, der als der prachtvollste und größte Tempel des

[1]) 409 v. Chr. vollendet.

Peloponnes bei den Alten berühmt war, in welchem die drei griechischen Baustile gleichmäßig zur Anwendung gebracht waren. Vorzüglich aber gehören in diese Periode mehrere „Choragische Monumente", unter denen das des Lysikrates[1]), für einen im Jahre 334 errungenen Sieg aufgeführt, das schönste und reichste ist. Außer diesem dürften vielleicht erwähnenswerth sein das Monument des Thrasyllos, ferner der sogenannte Thurm der Winde, auch Laterne des Diogenes genannt, und zu Agrigent das (ohne Grund so bezeichnete) Grabmal des Theron. — Auch in Kleinasien findet sich eine Reihe glänzender Denkmäler, von denen ich jedoch nur den berühmten Tempel des didymäischen Apollo zu Milet, einen mächtigen hypäthralen Dipteros von 10 zu 21 Säulen, 104' breit und 303' lang, und das Mausoleum zu Halikarnaß erwähnen will, ein kolossales Grabmal, welches die Königin Artemisia ihrem 351 gestorbenen Gemahl Mausolus errichtete. Dieses mächtige, halb thurmartige und halb tumulusförmige Denkmal war mit einer peripteralen jonischen Säulenhalle geschmückt und war eines der bewundertsten Bauwerke dieser Zeit.

§. 28.

Die römische Baukunst.

Schon Eingangs des vorigen Paragraphen wurde bemerkt, daß die Griechen ihre vom Orient überkommene und durch eigene Thätigkeit entwickelte und vervollkommnete Kunst den Römern mitgetheilt hatten. Diese Behauptung bleibt eine stets unbestreitbare Wahrheit. Gleichwohl würde man sich sehr täuschen, wollte man in der römischen Kunst nichts Anderes sehen als einzig und allein eine Verpflanzung griechischer Errungenschaften auf den Boden der italischen Halbinsel. Haben ja die Römer in ihren Bauwerken ein Element aufgenommen und in allgemeine Anwendung gebracht, welches für die Folgezeit auf die gesammte Architektur einen großartigeren Einfluß ausübte als es irgend ein Theil der griechischen Baukunst vermochte, und dieß ist das Gewölbe. Ich sage absichtlich, die Römer haben die Gewölbeconstruction aufgenommen, da sie dieselbe nicht selbst erfunden, sondern von einem Volke überkommen haben, das einstmals einen Theil Mittelitaliens inne hatte, nämlich von den Etruskern. Demnach scheint

[1]) Vgl. Zeitschrift für bildende Künste von Lützow. 3. Jahrg. S. 233.

es angezeigt, vorerst noch von der Baukunst der Etrusker zu handeln und dieser einige allgemeine Bemerkungen über dieses merkwürdige Volk voranzuschicken. Gewöhnlich werden die Etrusker betrachtet als ein Volk, das in den nördlichen Gebirgsgegenden seine Abstammung hatte, aber von der Schönheit des Landes angelockt schon in grauer Vorzeit nach Süden gezogen ist und in Mittelitalien feste Wohnsitze und Niederlassungen gegründet hat, nachdem es die pelasgischen Ureinwohner von dort verdrängt hatte. Diese allgemeine Annahme, der auch Lübke folgt, ist indeß völlig unrichtig und unhaltbar, wie die neuere Sprachvergleichung und gründlichere Studien der römischen Alterthümer dargethan. Was sich nach diesen neueren Forschungen behaupten läßt ist dieß, daß von den Pelasgern als Ureinwohnern Italiens gar keine historischen Nachrichten sich finden, demnach auch von einer Verdrängung derselben durch die Etrusker gar nicht die Rede sein könne. Vielmehr ist die Erscheinung der Etrusker am richtigsten zu bezeichnen als eine Reaction des norditalischen Autochthonenthums gegen die indogermanische Einwanderung; wenigstens läßt die Isolirtheit der etruskischen Sprache auf eine Völkervermischung schließen, und zwar auf eine solche, bei welcher der herrschende Bestandtheil ursprünglich weniger cultivirt war als der unterworfene. Dieser eingewanderte Volksstamm waren die Rasennä; und diese Rasennä verdankten den unterworfenen Tuskern ihre erste höhere Sittigung. Möglich ist es, daß man auch diesen herrschenden Stamm später, gleichwie die früher von ihm unterworfenen Bewohner Mittelitaliens, mit dem Namen Etrusker belegte. — (Weiter auf diesen Gegenstand einzugehen ist hier nicht der Ort. Ich verweise darum auf die „Römischen Alterthümer" von Professor Dr. Ludwig Lange, I. Bd. S. 45—65). — Die Etrusker nun hatten verschiedene Gattungen von Bauwerken, sie hatten Tempelbauten, Gräberbauten und Befestigungsbauten. Die Gräber, um von diesen zuerst zu sprechen, waren theils Hügel von Erde und Steinen, theils grottenartig in Felsen gearbeitete Räume, bei denen sich die Decke auf Pfeiler und Säulen stützt. Zuweilen sind dieselben auch nach Außen durch aus den Felsen herausgemeißelte Façaden geschmückt, und erinnern dann lebhaft an die ägyptischen Nekropolen.

Der Tempel der Etrusker ging wie der griechische vom Holzbau aus. Der Grundplan bildete ungefähr ein Quadrat, dessen vordere Hälfte eine tiefe Säulenhalle einnahm, während der übrige Theil in drei nebeneinander liegende Cellen zerfiel, deren jede von der Vorhalle aus einen besonderen Eingang und ein besonderes Götterbild hatte.

Der etruskische Tempel ist kein Peripteros, da er nur an der vorderen Fronte und an den Langseiten von Säulen umgeben ist. Das Ganze ist mit einem steilen, hohen, weit vorspringenden Dache bedeckt.

Das für die Architektur überhaupt Bedeutsame sind die etruskischen Befestigungsbauten, nicht als solche, sondern weil uns hier an den Thoren zum ersten Male eine Constructionsform entgegentritt, durch deren Einführung eine neue großartige Entwicklung der Architektur ihren Anfang nimmt; wir finden nämlich zum ersten Male den aus keilförmig geschnittenen Steinen zusammengefügten Bogen, der an Stelle der natürlichen Einheit des Architravs die künstliche Einheit einer Reihe eng verbundener Glieder setzte, die durch ihre Spannung gegeneinander ein fest in sich geschlossenes Wölbungssystem bilden. Mit diesem epochemachenden, technisch constructiven Fortschritt haben sich die Etrusker ein bleibendes Verdienst in der Architektur erworben, um dessen willen auch hier die etruskische Architektur erwähnt werden sollte. Die Etrusker verschwanden zwar bald aus der Geschichte, ihre Errungenschaft aber erhielt sich bei den Römern, denen sie mittelbar durch die Rasennä überliefert wurde. Sonach vereinigte sich in der römischen Bauthätigkeit Alles, was bisher geleistet worden war. Daß die Römer nicht selbst durch eigene Erfindung sich eine solche Architektur hätten schaffen können, wie die ist, die wir wirklich bei ihnen finden, unterliegt für Den, der den römischen Nationalcharakter kennt, keinem Zweifel. Die Römer waren nämlich keineswegs ein idealistisches Volk, wie die Griechen, sondern durch und durch Realisten, sie waren das Volk des Staates, das seinen Beruf in Eroberung, Gewaltthat und Besitzergreifung erkannte. Es war also die Kunst keineswegs Herzenssache des Volkes, sie war auch nicht Bedürfniß des nationalen Glaubens, sondern mehr ein Luxusartikel der Reichen und Mächtigen, dazu bestimmt, das Leben zu schmücken, die Macht zu verherrlichen, das Volk zu kirren. Zu diesem Zwecke war vor Allem die Architektur geeignet, weßwegen sie auch in derselben mehr als in den übrigen Künsten leisteten. Entsprechend dem Nationalcharakter waren Großartigkeit der Entwürfe, Mannigfaltigkeit der Combinationen in der Erfüllung ganz neuer, überwiegend praktischer Bedürfnisse, unverwüstliche Gediegenheit der Ausführung die gemeinsamen Merkmale und Vorzüge aller Römerwerke. Das Wesen der eigentlichen Schönheit aber gelangte weniger zur Geltung. Darum liegt das Verdienst der Römer nicht in der größeren und reichlicheren Entfaltung der Idee des Schönen, sondern ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte beruht auf ihrer Weltherrschaft,

darauf, daß sie mit ihren Gesetzbüchern zugleich auch die von ihnen adoptirte, verallgemeinerte und zum Weltbürgerthum vorbereitete griechische Kunst allen Nationen vermittelten und überlieferten.

Die römische Baukunst ist also eine Combination und Verbindung verschiedener Baustile, des griechischen Säulenbaues nämlich und des etruskischen Gewölbebaues. Aber nicht alle griechischen Säulenformen fanden gleichmäßige Verwendung, vielmehr hatte die prunkvolle korinthische Säule immer den Vorzug. Das reich verzierte Kapitäl dieser Säulenordnung entsprach am meisten dem prachtliebenden Römer, obgleich die feine und zarte Behandlung des Blattes, wie die Griechen es bildeten, dem römischen Charakter wahrscheinlich zu wenig ernst erschien, da man dasselbe voller und schwellender bildete als die Griechen. Außerdem erfanden die Römer eine besondere Art des Kapitäls, indem sie auf die zierlich umgebogenen Akanthusblätter die breiten Voluten sammt dem Echinus des jonischen Kapitäls legten. Dieses zusammengesetzte Kapitäl, das Komposita- oder römisches Kapitäl heißt, verdankt seinen Ursprung dem Streben der Römer, ein Kapitäl zu finden, welches reiche Zierlichkeit mit schwerer Pracht verbände.

Doch war die korinthische Säule nicht ausschließlich allein im Gebrauch, es fanden auch die dorische und die jonische Verwendung. Ja oft wurden, namentlich bei größeren Bauten, alle drei miteinander verbunden, und zwar dem Wesen und eigenthümlichen Charakter derselben entsprechend in der Weise, daß man der dorischen die untere, der leichteren und schlankeren jonischen die mittlere, und der üppig aufschießenden korinthischen Säule die obere Stelle einräumte. Diese Zusammenfügung war erfordert durch die große Höhe der römischen Bauten, welche zugleich auch die Ursache einer anderen, specifisch der römischen Architektur eigenthümlichen, Anordnung wurde. Es wurde nämlich durch die für die Höhe der Bauwerke oft nicht zureichende Länge der Säulen die Anordnung eines Halbgeschosses mit Pilastern, einer sogenannten Attika über einem Hauptgeschoß herbeigeführt. Die Attika ist also nichts Anderes als ein niedriger Aufsatz über dem Kranzgesims oder einer Säulenreihe zur Decoration eines niedrigen, übrig bleibenden Wandstückes. Da nun diese Attika über dem Kranzgesims der Säule angebracht war und sie nur den Zweck einer Dekoration hatte, so liegt die Vermuthung nahe, daß auch die Säule nicht so fast ein constructives als vielmehr ein decoratives Glied in der römischen Architektur bildete. Und so ist es auch in der That. Denn der Gewölbebau stand in Verbindung mit kräftigen Pfeilern und

starken Mauermassen. Um nun diese lebendiger zu gliedern und die Einförmigkeit zu vermeiden, wurden die griechischen Säulen sammt ihrem Gebälk und Gesims dem Mauerkörper vorgesetzt, sei es nun als Halbsäulen oder Pilaster, sei es als selbstständig vortretende Säulen. Doch kommen die Säulen auch in constructiver Bedeutung als wirkliche Stützen des Gewölbebogens vor. Aber selbst auch in diesem Falle behielten sie ihr Stück Gebälk sammt Fries und Kranzgesims bei; oder dem ausladenden Gesimsstück von reicher Gliederung wölbte sich dann der Bogen.

Die einfachste Form des Gewölbes ist das Tonnengewölbe, d. i. diejenige Art der Wölbung, welche in Form eines halben Cylinders zwei gegenüberliegende Wände verbindet, wodurch an den Schlußmauern des überwölbten Raumes Bögen entstehen, die man Schildbögen nennt. Das Tonnengewölbe hat aber den Nachtheil, daß in der ganzen Länge der Seitenwände ein starkes Widerlager nothwendig ist; diese Forderung fällt aber weg, wenn zwei Tonnengewölbe sich rechtwinklig durchschneiden. Denn dann sind nur an den vier Endpunkten der beiden Diagonallinien[1]) solche Widerlager (Kämpfer) erforderlich. Da die von diesen vier Stützpunkten auslaufenden Gewölbegraten sich in einem Punkte schneiden oder durchkreuzen, so werden diese Gewölbe Kreuzgewölbe genannt. Die zwischen den Graten eingeschlossenen Bogendreiecke aber heißen Kappen. In dieser Form hat das Gewölbe eine höhere Beweglichkeit erlangt, die stützenden Wandflächen in vier freie stützende Glieder aufgelöst und einen lebendig bewegten Organismus geschaffen. Wendet man das constructive Princip des Bogenbaues auf einen Bau mit kreisförmigem Grundriß an, so entsteht eine dritte Form des Gewölbes, die Kuppel, welche durch horizontale Schichten keilförmig geschnittener Steine gebildet wird. Von welch' wohlthätigen Folgen für die Architektur die Erfindung und Anwendung des Gewölbes begleitet sein mußte, leuchtet von selbst ein, wenn man bedenkt, daß erst dadurch eine Ueberdachung größerer Räume,[2]) möglich geworden, daß ferner das Gewölbe die verschiedensten Grundrißanordnungen gestattete und weit ausgedehntere und reicher gegliederte Innenbauten ermöglichte.

Um über den Grundriß römischer Bauten noch ein kurzes Wort zu sprechen, so ist zu bemerken, daß besonders die Anwendung der

---

[1]) Die diagonalen Durchschnittslinien heißen Graten.

[2]) Ohne eng neben einander stehende Stützen.

runden Form für große Thermensääle und runde Tempel, sowie daß die Anwendung der halbrunden Nische (Apsis) als Abschluß rechteckiger Sääle fruchtbar geworden ist, die sich am bedeutendsten in der Basilika d. h. in großen Handels- und Gerichtssäälen kundthut.

Denkmäler der römischen Baukunst

sind eine nicht unbedeutende Anzahl vorhanden. Ohne eine ausführliche Beschreibung derselben zu geben, will ich dieselben nach der Zeitfolge ihres Entstehens hier aufzählen; dieser Aufzählung aber die Bemerkung vorausschicken, daß die Bauthätigkeit der Römer sich nicht auf Tempel und Grabdenkmäler beschränkte, sondern daß wir mehrere Gattungen von Bauwerken der Römer kennen. Im „Katechismus der Baustile" sind dieselben folgendermassen aufgezählt: 1) Tempel; 2) Bauten für das öffentliche Leben: Forum, Basilika; 3) Triumphbögen und Ehrensäulen; 4) für die Spiele: Theater, Amphitheater, Circus; 5) Bäder (Thermen); 6) Paläste und Privathäuser; 7) Grabmäler: Columbarien, Mausoleen. — (Die Beschaffenheit und Einrichtung dieser Bauten ist aus der Lectüre der Classiker bekannt, weßhalb ich mich damit nicht aufzuhalten brauche. Zudem findet sich im „Katechismus der Baustile" eine kurze Erklärung aller dieser Gattungen). —

Wir kennen also:

Aus der Zeit der Könige: das gewölbte Gefängniß und die Cloaca maxima.

Aus den Zeiten der Republik: einige Tempel, den sogenannten Tempel der Fortuna virilis (jonische Form), den kleinen Rundtempel der Vesta zu Tivoli, ferner das große Tabularium (Reichsarchiv), 78 v. Chr. erbaut. Gegen Ende der Republik: das aus Holz 58 v. Chr. gebaute Theater des M. Scaurus; 3 Jahre später baute Pompejus das erste steinerne Theater.

Cäsar baute ein Amphitheater, begann den Bau eines steinernen Theaters, vergrößerte und verschönerte den Circus maximus, führte die prachtvolle Basilika Julia auf und baute auch ein neues Forum.

Die Zeit des Augustus war die edelste Glanzepoche römischen Lebens, in welcher auch die Architektur ihren Höhepunkt erreichte.

Augustus errichtete ein neues nach ihm benanntes Forum, und vollendete das von Cäsar begonnene Theater des Marcellus. Auch sind noch erhalten einige sehr schöne korinthische Marmorsäulen von dem prachtvollen Porticus der Octavia. Ferner ist anzuführen das großartige Mausoleum des Kaisers Augustus.

Das großartigste Denkmal dieser Zeit ist aber das von Agrippa, dem Schwiegersohne des Augustus, erbaute **Pantheon**, ein Rundbau mit einem Durchmesser von 132'. Nach Augustus scheint die Baulust nachzulassen. Doch haben sich aus der Zeit des Tiberius und Caligula, unter denen der alte Dioscurentempel (des Castor und Pollux) erneuert wurde, drei Säulen sammt Gebälk und Kranzgesims erhalten, die unbedingt die schönsten, reichsten und edelsten Ueberreste des antiken Roms bilden.

Aus der Zeit des Claudius ist anzuführen die doppelte Wasserleitung des Anio novus und der Aqua Claudia und die am Eintritte der Wasserleitung in die Stadt erbaute Porta Major, noch jetzt unter dem Namen Porta Maggiore erhalten.

Eine zweite Glanzepoche der römischen Architektur beginnt mit den Flaviern (69 n. Chr.).

Obenan steht hier das **Colosseum**, die gewaltigste Römerruine der Welt, in der großen Axe mit einem Durchmesser von 614' und in der kleinen Axe von 415' und einer Höhe von 153'. — In dem Bogen des Titus tritt zum ersten Male die monumentale Form des Triumphbogens in vollendeter Ausprägung vor uns.

Von den Bauten des **Domitian** ist erhalten ein kleiner Theil eines Forum (forum palatium). Der Tempel, der die Mitte des Forum einnahm, war der „werkthätigen" Athene geweiht; derselbe wurde erst im 17. Jahrhundert zerstört. Alle vorhergehenden Bauten aber wurden übertroffen durch die **Werke des Trajan, unter welchem die römische Baukunst die höchste Stufe erreichte.** Von Trajan ward gebaut das an Pracht, Umfang und Glanz Alles übertreffende Forum Trajani, welches als Hauptgebäude eine 600' lange und 200' breite Basilika[1]) mit 5 großen Schiffen hatte. Hinter der Basilika stand die 293' hohe Ehrensäule des Kaisers. Auch eine Ehrenpforte Trajans wird erwähnt, aus deren Theilen später der Triumphbogen des Constantin errichtet wurde, das reichste und großartigste Denkmal dieser Art.

In den **Bauten Hadrians**, welcher viel und in kolossalem Maßstab gebaut hat, spricht sich schon ein mehr eklektisches, schulmäßiges Zurückgreifen zu hellenischen Formen aus. Von ihm ist gebaut der Doppeltempel der Venus und der Roma, der colossalste aller römischen Tempel. Aus dieser Zeit stammt auch das Mausoleum Hadrians, die heutige Engelsburg, ein colossaler Rundbau (auf

[1]) Die Basilika Ulpia.

einem quadratischen Unterbau) mit einem Durchmesser von 226 Fuß. Auch die Villa Tiburtina (Tivoli) ist von Hadrian.

In den folgenden Regierungen ist die des Antoninus Pius bezeichnet durch den Tempel des Antoninus und der Faustina; die des Marcus Aurelius durch die ihm gesetzte Ehrensäule und durch das Gebäude der Diana.

Die mit dem dritten Jahrhunderte hereinbrechende Epoche des Verfalls leitet der Triumphbogen des Septimius Severus ein.

Aus der Regierung des Caracalla (211—217) erwähne ich die großen Thermen.

Von dem Tempel des Sonnengottes, welchen Aurelian (270—275) gebaut hat, sind noch riesige Reste erhalten.

Im Anfang des vierten Jahrhunderts (seit 303) entstanden die Thermen des Diokletian, deren Hauptsaal durch Michel Angelo in die Kirche St. Maria degli Angeli umgeschaffen wurde. Dieses Gebäude ist darum besonders merkwürdig, weil in demselben zum ersten Male Säule und Bogen unmittelbar vereinigt wurden, so daß es als Grundlage unseres Gewölbebaues angesehen werden muß.

Aus der letzten Zeit antiken Lebens ist anzuführen die von Maxentius begonnene, von Constantin vollendete große Basilika Constantins (Basilica nova) 300′ lang und 230′ breit. — Der Triumphbogen Constantins ist oben bereits erwähnt worden.

Nach Constantin hört die Blüthe des römischen Baustiles auf.

Aber nicht bloß in Rom, auch in allen anderen Gebieten des römischen Reiches finden sich noch Reste römischer Bauwerke. Um Frankreich zu übergehen, will ich bloß in Deutschland noch hinweisen auf die Ueberbleibsel der späteren römischen Zeit in Trier, die sich in der Basilika, dem Amphitheater und dem Kaiserpalaste erhalten haben.

Auch zu Spalato in Dalmatien finden sich noch Reste eines Palastes von Diocletian, ein Oblongum von 630′ zu 510′.

Wichtiger jedoch sind die spätrömischen Bauten im Orient, wo sich die unter dem Einfluße des phantastischen asiatischen Geistes vor sich gehende Auflösung der antiken Architektur in einem Stile äußert, den man als den antiken Rococo bezeichnen kann. Besonders sind hier zu erwähnen die Bauten von Smyrna und Heliopolis (Balbek) und zu Petra im peträischen Arabien.

II. Abschnitt.

§. 29.

Die christliche Baukunst.

Aus festem Materiale und in großartigen Dimensionen hatten die Römer ihre Bauten aufgeführt und mit einer Pracht und Herrlichkeit sie umkleidet, daß man darin die Absicht der Römer erkennen kann, diese Bauten als ein für ewige Zeiten bestimmtes Verherrlichungswerk römischer Macht und Größe hinzustellen. Allein mit eiserner Hand hat das Schicksal diese stolzen Bauwerke dem Untergange und Verfalle geweiht, und nur wenige Trümmer und spärliche Ueberreste erinnern noch an die hingeschwundene Glanzperiode der römischen Architektur; diejenigen Ueberreste nämlich, die in den Dienst des Christenthums eingetreten, die von der christlichen Kirche in Schutz genommen sind worden. Aber wenn auch die colossalen Baudenkmäler Roms bis auf wenige Ueberbleibsel den Weg alles Irdischen gegangen sind, so hatte dennoch die Thätigkeit der Römer nicht bloß eine vorübergehende Bedeutung, sondern ward von Wichtigkeit für die gesammte spätere Architektur. Standen ja die Kunstwerke Roms den Christen vor Augen und dienten ihnen in ihrer technischen Vollendung als Muster zu Bauwerken, die einem höheren Zwecke zu dienen die Bestimmung hatten. Und so kann man in Wahrheit sagen, daß die Christen die römische Kunst als Erbe überkommen, daß das Christenthum in und mit der Kunst der Römer die gesammte heidnische Kunst ererbt habe, so daß auch in dieser Beziehung die heidnische Cultur eine Vorstufe bildete für jene höchste und vollendetste Bildungsstufe, welche der Geist des Christenthums anbahnte und über die Erde verbreitete. Die Formen der heidnischen Cultur nahm das Christenthum in sich auf, um dieselben mit einem neuen Geiste und mit neuem Leben zu erfüllen. Damit will indeß nicht gesagt sein, daß die christliche Religion in die heidnischen Tempel eingezogen sei und darin ihre Mysterien gefeiert habe, so daß ursprünglich zwischen einem heidnischen Tempel und einer christlichen Kirche äußerlich kein Unterschied bestanden habe, sondern nur das soll zugestanden werden, daß in der römischen Kunst sich Formen entwickelt haben, welche das Christenthum für seine Zwecke passend verwenden konnte. Im Uebrigen aber wird

leicht begreiflich sein, daß, da der christliche Cultus vom antiken Götterdienste wesentlich verschieden ist, auch die Construction des christlichen Gotteshauses eine wesentlich andere sein muß, als die eines antiken Tempels. Denn „das christliche Gotteshaus ist seiner Idee nach nicht dazu bestimmt, daß ein Cultusbild in ihm aufgestellt und verehrt werde, denn sein Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, sollen im Geiste und in der Wahrheit ihn anbeten; sondern seine Bestimmung ist, die lebendige Gemeinde der Gläubigen selbst liebevoll in sich aufzunehmen, von der umgebenden Außenwelt abzusondern, innerlich zu sammeln, zum Ueberirdischen emporzuheben, und Aller Herzen und Blicke auf den mystischen Altar, den Tisch des Herrn, zu concentriren. Und diese Aufgabe hat die christliche Architektur gleich anfangs mit frischer Begeisterung aufgefaßt, und was sie vorgefunden ihr gemäß umgebildet. Die Kirche der Christen ist darum nicht ein Säulenhaus, auf die sonnige Erde hingebreitet und ringsum mit Sculpturen geschmückt; sondern sie strebt schon in den alten Basiliken, weite Räume umfassend, mächtig empor von der Erde zum Himmel, und ihre ganze Schönheit ist innerlich. Nur den allgemeinen Charakter aller religiösen Bauwerke, ein Heiliges zu umschließen und von dem Irdischen abzusondern, theilt sie mit dem hellenischen Tempelbau; ihr spezifischer Inhalt und die diesem analoge Form ist sehr verschieden; dort relativ kleine niedere Räume, hier große sichtlich emporstrebende; der hellenische Tempel im Innern, in seiner Cella, architektonisch höchst einfach, im Aeußern dagegen auf's reichste mit Statuen und Reliefs geschmückt, und mit Hallen umgeben, während die christliche Kirche ganz in sich abgeschlossen und nur wegen des Inneren da ist, dessen Wände mit Gemälden geziert und dessen große weite Räume, den Bedürfnissen des Cultus und der Gemeinde entsprechend, vielfach gegliedert und architektonisch ausgestaltet sind."

In dieser Parallele hat Lasaulx[1]) (Phil. d. sch. K. S. 46—47) kurz und schön den Unterschied der christlichen Kirche vom griechischen Tempel angegeben. Was vom griechischen, das gilt aber auch vom römischen Tempel; denn auch in diesem ist das Innere ziemlich einfach, während das Aeußere in der größten Prachtfülle erscheint. Was im Uebrigen das Verhältniß der Bauthätigkeit der Christen zu jener der Römer betrifft, so ist zu sagen, daß sie hier vorzüglich auf das Profane und die Befriedigung irdischer Bedürfnisse gerichtet erscheint, während im Christenthum, welches die Liebe zu Gott als höchstes und

[1]) Vgl. auch Dursch, symb. Char. S. 110—111. S. 202.

erstes Gebot aufstellt, das Gotteshaus wieder das fast ausschließliche Object künstlichen Wirkens und Schaffens bildet, so daß die Geschichte der christlichen Architektur wesentlich eine Geschichte der Kirchenbaustile sein muß. In dem Kirchenbaustile nun sind im Laufe der Jahrhunderte mancherlei Veränderungen eingetreten, so daß wir nothwendig mehrere Epochen in der Entwicklungsgeschichte desselben unterscheiden müssen. Und zwar werden wir nach dem Vorgange der bedeutendsten Kunsthistoriker folgende Periodenabtheilung festhalten:

I. Periode: Der altchristliche (Basiliken-) Baustil bis zum 10. Jahrhundert.

II. Periode: Der romanische Baustil (ca. 1000—1250).

III. Periode: Der gothische Baustil (ca. 1230—1525).

IV. Periode: Der Renaissancestil (ca. 1450—1800).

Neben diesen Stilarten geht durch die ganze Kunstgeschichte hindurch seit dem Ende des vierten und dem Anfange des fünften Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag als selbstständige Entwicklung der Byzantinische Stil, der in den Ländern der griechischen Kirche sich allgemeine Geltung verschafft hat.

§. 30.

Der altchristliche Baustil.

Sind auch die Gesetze der christlichen Kirchenbaukunst nicht erst im Laufe der Jahrhunderte durch Architekten aufgestellt worden; ist vielmehr zuzugeben, daß diese Gesetze so alt sind als das Christenthum selbst und daß die christliche Baukunst aus dem christlichen Bedürfniß hervorgegangen ist und im Wesentlichen so wenig eine Veränderung erfahren habe als eine solche überhaupt in Lehre und in Kunst zulässig ist: so bleibt doch unumstößlich die historische Thatsache, daß erst seit den Zeiten Constantins des Großen von einem eigentlichen Kirchenbau gesprochen werden kann. Vor dieser Zeit, während welcher die Christen mit wenigen Unterbrechungen den schrecklichsten Verfolgungen ausgesetzt waren, übten dieselben ihren Gottesdienst zuerst in den Häusern und Speisesäälen der wohlhabenden und frommen Glaubensgenossen. Daß solche Sääle ziemlich groß und geräumig sein mußten, versteht sich von selbst, sowie nicht minder auch, daß nur die Reichen über solche geräumige Sääle zu verfügen hatten. Wie die

Geschichte des jungen Eutyches, der vom dritten Stocke herunterstürzte, beweist, befanden sich diese Speisesääle der Reichen im höchsten Stockwerke unter dem flachen Dache. Ob aber, wie unser berühmter Kunsthistoriker, der greise Kreuser (der christliche Kirchenbau. S. 13) behauptet, dieser Saal auch Seiten- und Nebengemächer hatte, muß ich dahingestellt sein lassen, da der Umstand, daß in den späteren Kirchen für den Chor, die Trennung der Geschlechter und für die Büßer abgesonderte Räumlichkeiten bestanden, nach meiner Meinung hiefür nicht als Beweis geltend gemacht werden kann. Später konnten sich die Christen auch nicht mehr in solchen Säälen versammeln, sondern waren genöthigt, sich vor der Wuth der Henker und ihrer Verfolger unter die Erde zu verkriechen. In den Katakomben nun tritt uns die „Kindheitsepoche der christlichen Kunst“ entgegen. Wie bekannt, waren die Katakomben aus unterirdischen Gängen bestehende Stätten, worin die Leichen beigesetzt wurden. Diese Begräbnißstätten lagen außerhalb der Stadt, da selbst schon ein Gesetz der zwölf Tafeln die Bestattung der Leichen in der Stadt selbst verbot, ein Verbot, welches erst Gratian beschränkte, indem er die Beisetzung der Martyrerleiber in der Stadt erlaubte, und erst Kaiser Leo VI. ganz aufhob, indem er überhaupt das Begraben in der Stadt bei den Basiliken gestattete. Begräbnißstätte zu sein war aber nicht der einzige Zweck der Katakomben, sondern sie dienten auch als Versammlungsort für gottesdienstliche Uebungen und als Zufluchtsstätten zur Zeit der Verfolgung. Die Katakomben hatten mehrere Eingänge für die Männer und die Frauen, die auch im Innern derselben gesondert waren. (Das Nähere über die Katakomben kann man in ausführlichen Werken hierüber nachlesen).

Diese unterirdischen Oratorien werden von Vielen als Grundform der altchristlichen Kirchen oder Basiliken betrachtet. Indeß kann dieß doch wohl nicht für die äußere Architektur und für den Grundriß der Basiliken geltend gemacht werden, sondern höchstens mit Bezug auf die innere Einrichtung, namentlich in Bezug auf die Anordnung des Altarraumes kann man dieses behaupten. Aber deßungeachtet konnte ich oben die Katakomben als die „Kindheitsepoche der christlichen Kunst“ bezeichnen, da sie eine Fülle des bildnerischen und malerischen Schmuckes in sich bergen, in dem zum erstenmale christliche Objecte künstlerisch verwerthet sind.

Als nach dreihundertjähriger Verfolgung den Christen durch Constantin der Friede geschenkt und freie Religionsübung ihnen gestattet, ja die christliche Religion sogar als Staatsreligion erklärt worden

war, da erst sehen wir Gotteshäuser entstehen, wie sie dem Zwecke und Bedürfnisse des christlichen Cultus angemessen und entsprechend waren. Es erhoben sich aus und über den Katakomben rasch die prachtvollen Kirchen, die man Basiliken nannte. Sie sind die ersten Schöpfungen der christlichen Baukunst, die lebensvollen Samenkörner, aus denen die Prachtgewächse aller christlichen Baustile hervorgegangen sind.

Wir haben oben bei Betrachtung der römischen Kunstdenkmäler schon gesehen, daß auch das heidnische Alterthum Basilikenbauten besaß. Die Basiliken der alten Römer waren aber nicht bestimmt zum Gottesdienste, sondern sie waren Bazars, offene, meist zweistöckige Säulenhallen mit unbedecktem Mittelraum (also Hypäthralbauten). Von den zwei Theilen, aus denen die alte Basilika bestand, diente der eine zu den Zwecken des öffentlichen Verkehrs, zu den Geschäften des Handels, der Börsenmänner, der Tändler und zum Lustwandeln bei ungünstiger Witterung. Aus dieser seiner Bestimmung ergibt sich von selbst seine Beschaffenheit: dieser Theil war eine längliche Säulenhalle, von rechteckiger Grundform. Diese Halle hatte ein Drittel oder die Hälfte der Länge zu ihrer Breite und einen größeren Mittelraum, welcher auf allen vier Seiten von einem Portikus umgeben war, der etwa ein Drittel der Breite des Mittelraums hatte. An der Schmalseite des Portikus befand sich der Eingang. Dem Eingange gegenüber am anderen Ende der rechteckigen Halle befand sich der zweite Theil der Basilika, der in einer halbrunden Nische[1]) (Apsis) bestand. In derselben war ein erhöhtes Tribunal für den Richter angebracht, da dieser Theil der Basilika für die öffentlichen Gerichtsverhandlungen bestimmt war. Ob diese Nische oder Apsis bei allen Basiliken vorkam, ist eine Frage, die nicht gelöst werden kann, da die Ausgrabung der Basilika Ulpia über den Abschluß keine Aufklärung gibt, sondern sich bloß auf die Mitte des Bauwerkes beschränkt. Auffallend ist es immerhin, daß Vitruvius, der Kunsthistoriker des augusteischen Zeitalters, von der Apsis gar keine Erwähnung thut, woraus man schließen

[1]) Anmerkungsweise möge hier gleich erwähnt werden, daß bei den orientalischen Basiliken mehrfach bedeutende Abänderungen vorkamen, unter denen die allgemeinste darin bestand, daß es an einer äußerlich sichtbaren Chornische fehlte, indem dieselbe im Innern der oblongen Umfassungsmauer entweder als halbrunde Apsis an die östliche Mauer angelehnt, oder in die mächtige östliche Mauermasse hineingelegt, oder auch als selbstständige Cella frei in die Kirche hineingestellt war. Vgl. Ersch und Gruber'sche Encyclopädie, I. Sect. Th. 84, S. 331.

darf, daß in den älteren Basiliken die Apsis nicht vorkommt. In der großen Basilika des Maxentius und Constantin aber findet sich der nischenförmige Abschluß an der einen Schmalseite, so daß wenigstens für die spätere Zeit die Existenz dieses zweiten Theiles der Basilika unzweifelhaft gewiß ist.

Ich glaubte dieses hier erwähnen zu sollen, um einen Anhaltspunkt zu bieten für die noch immer lebhaft ventilirte Streitfrage, ob die christliche Basilika eine Nachahmung der heidnischen sei oder nicht. Größtentheils behaupten die Aesthetiker und Kunsthistoriker, die christliche Basilika sei nach dem heidnischen Muster gebaut worden, ja noch mehr: Dursch behauptet sogar „anfangs benützte man auch diese Gebäude (die römischen Basiliken) ohne Abänderung zum Gottesdienste, und diese gaben sofort auch die Grundform für neue christliche Kirchen.“ (Dursch, Aesthetik. S. 129). Gegen diese jedenfalls sehr naheliegende und früher fast allgemein acceptirte Anschauung polemisirt nun der alte Kreuser (der christliche Kirchenbau. S. 20 ff. 29) in seiner bekannten derben Weise und meint (S. 23) „es habe die Einbildung hier der Rechtsgelehrtheit einen Possen gespielt; denn die Basilika ist nicht nach der Wirklichkeit der heidnischen Basilika, sondern der christlichen Kirche beschrieben worden, indem man aus dieser alles Nöthige in jene übertragen hat, unbekümmert, ob die heidnische Basilika alle die schönen Dinge hatte.“ Kreuser behauptet, die heidnischen Basiliken seien keine Gerichtshäuser gewesen und haben auch keine Apsis gehabt, also könne auch die christliche Basilika nicht aus der heidnischen hervorgegangen sein.[1]) Uebrigens scheint Herr Kreuser doch seiner vorgefaßten Meinung zu Liebe sich einer Einseitigkeit schuldig gemacht zu haben, da er die gegen Zestermann, welchem er als seinem Gewährsmanne unbedingt beistimmt, gerichteten Gegenschriften nicht berücksichtigte. — (Und doch war die Schrift von Urlichs „die Apsis der alten Basiliken“, Greifswalde 1849 schon erschienen, als Kreuser seine Schrift über den Kirchenbau veröffentlichte, 1851).

Ich bin in dieser Streitfrage der Ansicht, daß der Mangel der Apsis in der früheren Zeit keinen Beweis liefern kann gegen die Nachbildung der christlichen Basilika. Hiefür genügt es, wenn zur Zeit Constantins solche mit der Apsis versehene Basiliken existirten; ja selbst wenn nur eine einzige dieser Art vorhanden war, so konnten die Christen an diesem Gebäude sehen, daß es sich zweckmäßig und den Bedürfnissen des Cultus entsprechend verwenden lasse, und konnten es

[1]) Vgl. auch: Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche. II. Aufl. S. 19.

demgemäß als Muster ihrer zu erbauenden Kirchen betrachten. Diese Ansicht widerstreitet auch der Thatsache nicht, daß die christliche Kirche aus dem Bedürfnisse des Cultus hervorgegangen, sie macht nur den ersten Christen den Ruhm selbstständiger Erfindung der äußeren Form streitig. Aber eine solche Erfindung war auch nicht möglich, da dieselbe thatsächlich schon lange gemacht war. Ich sage darum mit Lübke: „Es hieße dem Scharfsinne jener ältesten christlichen Künstler zu nahe treten, wenn man annähme, sie hätten das Geeignete der antiken Basiliken, die ihnen täglich vor Augen waren, übersehen können. Es bleibt daher immer am wahrscheinlichsten, daß jene Vorbilder den Anstoß zur Gestalt der christlichen Basilika gegeben haben. Aber gerade in der freien Umgestaltung, der angemessenen Umbildung der alten Form zu einem neuen Zweck ist das wahre Verdienst der christlichen Baumeister begründet."

Dieß ist meine Meinung; übrigens steht es Jedem frei, sich eine andere Ansicht zu bilden. Zu einer absoluten Gewißheit zu gelangen, ist nach dem gegenwärtigen Stande der Untersuchungen wohl nicht möglich. Und es ist deßhalb nur eine ungeheure Anmaßung, wenn man die Ableitung der christlichen von der forensischen Basilika als „antiquarisches Märchen" bezeichnet, das längst widerlegt sei. (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst von Lützow. II. Bd. S. 142).

Betrachten wir nun die christliche Basilika, so tritt uns ein rechteckiger durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe getheilter Raum entgegen, welcher an der gegen Osten gelegenen Schmalseite, dem Eingange gegenüber also, einen halbkreisförmigen Abschluß (Nische, Apsis) findet. In dieser Apsis ziehen sich halbkreisförmig der Mauer entlang die für die Priester bestimmten Bänke hin, in deren Mitte, im Hintergrunde der Nische, auf erhöhtem Throne der Bischof Platz nimmt. Der Triumphbogen, unter welchem sich über dem Grabe eines Martyrers (der sogenannten Confessio) der von einem säulengetragenen Baldachin überdachte Altar befindet, scheidet die Apsis von dem Langhause, das aus dem hohen und weiten Mittelschiff besteht, neben welchem sich durch[1]) Säulen geschieden je ein oder zwei schmale Gänge als niedrigere Seitenschiffe hinziehen. Ueber den Säulen erhebt sich entweder auf einem gemeinsamen Architrav oder auf kräftigen Rundbögen (Archivolten) die hohe Obermauer des Mittelschiffes, welche zum Behufe der Beleuchtung mit einer Reihe von großen rundbogenförmig abgeschlossenen Fenstern versehen ist. Als Gegendruck oder als

[1]) meistens korinthische.

Widerlager gegen diese Obermauer dient das pultartige Dach der Seitenschiffe. Ueber den Seitenschiffen, die nur die halbe Höhe des Mittelschiffes hatten, öffneten sich gegen das Mittelschiff manchmal Emporen, so daß dann über der unteren Arcadenreihe noch eine zweite, mit kleineren Säulen aufgesetzt wurde. Von den Seitenschiffen war das nördliche für die Männer, das südliche für die Frauen bestimmt, weßhalb auch jedes einen besonderen Eingang hatte, so daß jede dreischiffige Basilika mindestens drei Eingänge[1]) hatte. Vor diesen Eingängen lag ein von einem Säulengange (Portikus) umschlossener Vorhof, und in dessen Mitte befand sich zum Behufe der Reinigung der Hände ein Brunnen (Kantharus). — Noch ist des Chores, wo die Geistlichkeit den Chorgesang ausführte, zu erwähnen. Derselbe war ein am östlichen Ende des Mittelschiffes durch Marmorschranken umschlossener Raum, an dessen Seiten zur Ablesung der Epistel und des Evangeliums Kanzeln — Ambonen — angebracht waren. Von diesem Chorraum führten einige Stufen in den Altarraum, das Sanctuarium,[2]) das also höher gelegen war. Wie der Chor am östlichen Theile durch Schranken abgeschlossen war, so grenzte man auch am westlichen Ende einen Raum für die Katechumenen ab durch eine über die ganze Breite des Inneren hinlaufende niedere Brustwehr; dieser schmale Raum führte den Namen Narthex (Rose, Geißel). Später erhielt der Grundriß eine Erweiterung dadurch, daß zwischen dem Langhause und der Apsis ein Querschiff von der Höhe des Mittelschiffes eingefügt wurde, welches mit seinen Flügeln über die Umfassungsmauern des Langhauses vortrat, so daß sich die Form eines lateinischen Kreuzes bildete. Das Querschiff öffnet sich mit dem Triumphbogen gegen das Mittelschiff. Da wir nun Grundriß und Aufbau der Basilika kennen, erübrigt nur noch, von der Bedachung zu sprechen. Hier ist zu sagen, daß die Apsis gewölbt war, während das Langhaus entweder mit einer kassetirten Decke (d. h. einer mit Täfelwerk versehenen Decke) bedeckt war, oder der offene reichverzierte, bemalte Dachstuhl über demselben sichtbar war.

Das Ornament hatte in der Basilika eine ganz untergeordnete Bedeutung, ja ward fast ganz vernachlässigt, aber deßwegen war die-

[1]) Bei größeren Kirchen hatte das Mittelschiff allein drei Eingänge.

[2]) Das Sanctuarium, d. h. der den Altar mit der Kathedra des Bischofes und den Sitzen der Priester umfassende Theil, heißt darum auch der Oberchor, der durch schön gearbeitete Gitter (Cancelli), welche zugleich als Communiongitter dienten, abgeschlossen war gegen den Unterchor, wo die Sänger und die niederen Cleriker Platz zu nehmen hatten.

selbe im Innern doch nicht ohne alle Ausschmückung. Zierten ja Mosaiken und Fresken zunächst die Nische und den Triumphbogen, dann aber auch alle größeren Flächen, besonders die hohen Oberwände des Mittelschiffes. Die kolossalen Gestalten Christi, der Apostel und Martyrer schauten, auf leuchtendem Goldgrund gemalt, auf die Gemeinde herab, und gaben dem Inneren eine höchst imponirende, harmonische Gesammtwirkung. — Auch nach Außen machte die Basilika trotz ihrer kahlen Mauermassen doch einen guten, bei aller Anspruchslosigkeit würdevollen, bei aller Einfachheit großartig imponirenden Eindruck.

Was von architektonischem Schmucke in den christlichen Basiliken sich findet, das sind nur Reste aus der früheren Kunstthätigkeit, nur Brosamen, die von der üppigen Tafel antiker Kunst abfielen, nur Ueberbleibsel verfallener antiker Tempel und Prachtgebäude. Und gerade die ältesten Basiliken, in denen sich antike Säulenbasen, Schäfte und Kapitäle, antike Gebälke mit ihren oft reichen Verzierungen finden, sind die reichsten und schönsten hinsichtlich ihres baulichen Details, während die späteren immer roher und dürftiger werden. Wollten wir die Basiliken nach den Kriterien der Schönheit beurtheilen, so müßten wir mit Sighart sagen: „Alle diese Bauten machen einen sehr wohlthuenden Eindruck: sie sind einfach in der Anlage, übersichtlich, harmonisch; sie haben die Schönheit des Kindesalters, wenn auch die höhere Schönheit des organischen Gebildes noch fehlt, da die Anwendung des Gewölbebaues vermißt wird."

Zahlreiche Kirchen sind in diesem Basilikenstile gebaut worden, sowohl in Rom als auch in den Provinzen. Rom besitzt noch jetzt an 40 solcher Basiliken von größeren und kleineren Dimensionen. Als die älteste gilt wohl die der heiligen Pudentiana am Esquilinus. Die großartigste der altchristlichen Basiliken aber ist die von Constantin[1]) auf Bitten des Papstes Sylvester erbaute alte Peterskirche, die Sighart (Reliquien, S. 39—47) beschreibt. An Großräumigkeit aber nimmt die seit 386 unter Theodosius und Honorius erbaute Kirche S. Paolo den ersten Platz ein.

Die chronologische Reihenfolge der übrigen römischen Basiliken ist folgende.

Aus dem fünften Jahrhunderte stammen: S. Sabina (425); S. Pietro in vincoli (442); S. Maria Maggiore (432); aus dem sechsten Jahrhunderte: S. Lorenzo (580); — aus dem siebenten: S. Balbina, S. Agnes (625); S. Giorgio in Velabro (685); —

[1]) Um 324—326.

aus dem achten Jahrhunderte: S. Maria in Cosmedin (790); — aus dem neunten Jahrhundert: S. Nereus und Achilles (800); S. Prassede (817), S. Clemente (872). Diese hat trotz ihres geringeren Alters und späterer Restaurationen die innere Anordnung altchristlicher Basiliken am treuesten bewahrt.

Neben den Basiliken kommen in dieser Periode auch schon frühe runde[1]) oder polygone Anlagen, Tauf- und Grabcapellen und Memorien d. h. Votiv- oder Wallfahrtskirchen vor, so die Kirche S. Costanza; die größte und bedeutendste Kirche dieser Art ist S. Stefano Rotondo. Von Taufcapellen ist das merkwürdige Baptisterium des Laterans aus dem fünften Jahrhunderte zu erwähnen. Einen wohl zu beachtenden Fortschritt im Basilikenbau treffen wir in den Basiliken von Ravenna, einer Stadt, die seit 404 durch Honorius zur Residenz des weströmischen Reiches erhoben und dann 540 nach Besiegung der Ostgothen durch Narses Sitz der byzantinischen Exarchen geworden war. Der Fortschritt der ravennatischen Bauart besteht darin, daß der die Säulen verbindende Bogen durch Verdoppelung des Kapitäls oder durch Einschiebung eines keilförmigen Gliedes zwischen Bogen und Kapitäl erhöht wurde. Dadurch gewann die schwere monotone Obermauer des Mittelschiffes einen freieren, organisch bewegteren Charakter. Auch für die Detailbehandlung regt sich hier ein neuer Sinn, wie besonders die Bildung der Kapitäle und des jetzt völlig ausgebildeten und mit Ornamenten versehenen Kämpferaufsatzes über dem Kapitäle zeigt. — Das Aeußere der Basilika erscheint durch flache Arkaden geschmückt, und dem Kirchengebäude wird ein selbstständiger Glockenthurm von cylindrischer Grundform beigefügt. Die Decken der meisten Kirchen sind Kuppelgewölbe.

Man wird aus diesen wenigen Bemerkungen leicht erkennen, daß die ravennatischen Bauten ein wichtiges Entwicklungsglied in der christlichen Kunst bilden. Sie bringen in den Basilikenstil Ordnung und Regel, aber bis zum Durchbrechen und Verlassen des antiken Kunstkreises gelangen sie nicht.

Als Denkmäler dieser Kunstgattung sind besonders zu erwähnen die von 534—549 erbaute Kirche S. Appollinare; ferner die Grabcapelle Theodorichs, die jetzige S. Maria della Rotonda, ein einfaches Zehneck mit einer Kuppelwölbung bedeckt, die bei 34 Fuß Durchmesser aus einem einzigen Felsblock gehauen wurde. Das bedeutendste ravennatische Werk aber, um die andern zu übergehen, ist die von 528—

[1]) Die Rotunde ist auf den antiken Grabtempel zurückzuführen.

547 errichtete Kirche S. Vitale, die überhaupt als eines der wichtigsten Denkmale christlicher Baukunst betrachtet werden muß. Ihre Grundform ist eine centrale Kuppelanlage; der Hauptraum ist ein Achteck, begrenzt durch kräftige Pfeiler, die den Oberbau mit der Kuppel tragen. Nach dem Altare öffnet sich der Raum rechtwinklig gegen den Chor, der in einer Apsis schließt. Ueber den Bögen, die die 8 Pfeiler verbinden, erhebt sich achteckig die hohe Obermauer des Mittelschiffes; darüber wölbt sich die kreisrunde Kuppel in durchaus origineller Construction, indem das Gewölbe aus lauter spiralförmig ineinander gelegten amphorenartigen Tongefäßen besteht.

Man sieht, daß hier der Basilikenstil verlassen ist und daß die Kirche unter dem Einfluße des byzantinischen Geistes und Kunststrebens entstanden ist, weßhalb sie uns den natürlichen Uebergang bildet zur Betrachtung des byzantinischen Centralbaues.

§. 31.

Die byzantinische Baukunst.

Noch vor wenigen Decennien war man gewohnt, die byzantinische Kunst als erstarrt, leichenhaft, mumienartig, seelenlos und barbarisch zu bezeichnen. Heut zu Tage dagegen äußert sich hie und da gerade für diese Kunst eine Vorliebe, die manchmal die Grenzen des Billigen und Richtigen zu überschreiten droht. Diese Umänderung des Urtheiles scheint in der Verwandtschaft der byzantinischen mit der Kunstrichtung der modernen Zeit ihren Grund zu haben, welche Verwandtschaft darin besteht, daß in beiden Richtungen eine Verbindung antiker und christlicher Elemente, wenn auch in verschiedener Weise stattfindet. Während die Renaissance das Christliche als Ueberliefertes fast nur stillschweigend beibehält und die Antike als das bewußte Ziel ihres Strebens betrachtet, ist in der byzantinischen Kunst die Antike Grundlage und Ausgangspunkt und wird deren Umgestaltung im christlichen Sinne angestrebt. Es zeigt sich sonach in der byzantinischen Kunst das gleiche Streben wie in der neuesten Kunstweise (sieh Canova und Thorwaldsen in der Plastik), die ja auch die Antike so zu sagen als den Stoff betrachtet, in welchen sie den künstlerischen Ausdruck der eigenen Stimmung und Gesinnung hineinlegen möchte.

Aus diesen wenigen Andeutungen ergibt sich, daß wir vollkommen

Herrn Professor Unger in Göttingen Recht geben müssen,[1]) wenn er schreibt (Encyclopädie von Ersch und Gruber. I. Section. 84. Theil. S. 294): „Ein tieferes Eingehen in die Geschichte der byzantinischen Kunst ist unerläßlich, wenn wir den Zusammenhang begreifen wollen, welcher zwischen der antiken und modernen Kunst überhaupt stattfindet. Denn es ist eine durchaus falsche Auffassung, wenn man glaubt, daß die erstere mit dem Heidenthume untergegangen und die letztere selbstständig aus dem Christenthume emporgewachsen sei. Zwischen beiden besteht ein verknüpfendes Band, und die byzantinische Kunst ist der Boden, auf welchem die Brücke von der Antike zur modernen Kunst geschlagen wurde; sie ist der Canal, welcher die Strömungen von Osten nach Westen hinüberleitete, durch deren Einwirkung die christliche Kunst ihren ursprünglichen antiken Charakter verlor; sie ist endlich die Schatzkammer, in welcher trotz aller fremdartigen Einwirkungen eine gewisse Erinnerung an die antike Herrlichkeit blieb, und von wo aus später im Abendlande Keime einer neuen Entwicklung ausgestreut wurden."

Läßt sich nun zwar nicht leugen, daß das antike Element, das durch die Vermittlung der römischen Epoche in die byzantinische Kunst übergegangen, den Einfluß des griechischen Bodens erkennen läßt, so würde man sich doch gewaltig täuschen, wenn man von Byzanz eine Wiedererweckung der griechischen Kunst zu ihrer alten Größe und Reinheit erwarten wollte. Dieß ist schon deßhalb nicht möglich, weil die Bewohner nicht die Nachkommen der alten Griechen waren, sondern aus Scythen, Thraciern, Illyriern und Bewohnern der Donauufer und der Küsten des Pontus euxinus bestanden. Zudem war die ganze Kunst eine erkünstelte, gepflegt von dem Luxus eines üppigen Hofes und genährt von Kunstschätzen, die ihrem heimischen Boden entrissen und in eine fremde Umgebung verpflanzt waren. Es kann sonach nicht Wunder nehmen, wenn neben den eigentlich classischen sich besonders auch orientalische Einflüsse geltend machen, die um so nothwendiger sich äußern mußten, als sich das neue byzantinische Reich entschieden der Herrschaft des orientalischen Geistes unterwarf, der bisher nur in den Religionen der südasiatischen Länder geherrscht hatte.

So interessant es wäre, diesen Gegenstand weiter zu verfolgen, so müssen wir doch auf eine weitere Ausführung desselben verzichten,

[1]) Unger's gediegene Arbeit ist von Jakob ganz unberücksichtigt geblieben, weßhalb dieser in seinem sonst so verdienstlichen Werke der byzantinischen Kunst nicht gerecht zu werden vermochte.

da eine solche uns zu sehr von unserer eigentlichen Aufgabe abwenden würde. Es muß uns genügen, diese classischen und orientalischen Einflüsse angedeutet zu haben.

Wollen wir nun das System des byzantinischen Baustiles kennen lernen, so zeigt sich uns dieser Stil am vollkommensten ausgeprägt in der Sophienkirche zu Constantinopel. Doch wollen wir, ehe wir dieselbe näher beschreiben, noch bemerken, daß sich schon auf Constantin's Befehl zu Jerusalem und Antiochien Kirchen erhoben, die das neue Element — die Kuppel — in die Architektur einführten und dadurch den Anstoß gaben zu dem, was sich später als byzantinischer Stil so eigenthümlich entwickelt hat. Diese Bauten Constantin's, welche die Grundlage einer neuen Stilentwicklung abgeben sollten, schlossen sich zum Theil römischen Elementen (dem verdorbenen römischen Stil) an, zum Theil enthielten sie Elemente, die entweder ganz fremd waren, oder wenigstens bis dahin im Abendlande nur ausnahmsweise zur Geltung kamen. Nach der Theilung des Reiches unter den Söhnen Theodosius' des Großen treten aber neue Formen auf, die sich zum Theil nur aus der Ungeschicklichkeit der Baumeister erklären lassen. In der Hauptsache bereiten sie die Entwicklung des byzantinischen Stiles vor. Ueber diesen Gang der Entwicklung haben uns schon die Bauten in Ravenna Belehrung gegeben, welche die Vorstufe der eigentlichen byzantinischen Kunst bilden.

Die höchste und eigentlich charakteristische Leistung der byzantinischen Architektur ist die Ausbildung des Kuppelbaues. Die Genesis dieses Kuppelbaues sucht nun Unger dadurch zu erklären, daß er die buddhistischen Heiligthümer, die in den schwunghaften Kuppeln der sassanidischen Palastbauten eine Nachahmung gefunden, als die Vorbilder der europäischen Kuppelbauten bezeichnet. Dieser Auffassung tritt nun Schnaase entgegen und vertheidigt die bisherige Annahme, nach welcher die Entstehung der byzantinischen Kuppel auf einheimischem, römisch-griechischem Boden zu suchen ist.

Die Wichtigkeit der Sache mag es rechtfertigen, wenn wir den ziemlich langen Excurs Schnaases hier wiedergeben, der um so mehr von Interesse ist, als er die geschichtliche Entwicklung dieser Bauart bis zu deren höchsten Entfaltung darstellt.

„Der Ausgangspunkt liegt in der Vorliebe der Römer für die aus etruskischer Erbschaft überkommene Kunst der Wölbung. Auf die Gestaltung der heidnischen Tempel hatte sie zwar keinen Einfluß; der Cultus forderte und begünstigte bei den meisten Gottheiten die längliche Form, bei der sie nur als Tonnengewölbe anwendbar war. Aber in

weltlichen Bauten, namentlich in denen, welche die grandiosesten Aufgaben bildeten, in Palästen und Thermen, wurde sie in mannigfachster Weise und oft in sehr großem Maßstabe verwendet. Nischen, von Halbkuppeln bedeckt, bildeten die hauptsächlichste Zierde, und die volle Kuppel blieb, nachdem Agrippa's Pantheon davon ein großartiges Beispiel gegeben, in beständiger Uebung. Allerdings geschah dieses meistens an Rundbauten von demselben Durchmesser wie die Kuppel selbst. Aber man dachte sehr bald daran, diese einfache Unterlage zu gliedern und daraus weitere Consequenzen zu ziehen, welche es gestatteten, auch anders gestaltete Räume mit halbkugelförmiger Kuppel zu bedecken. Schon Rom und die Campagna bieten dafür zahlreiche Beispiele, unter denen der zehneckige s. g. Tempel der Minerva Medica, wahrscheinlich ein zu einer Thermenanlage gehöriger Saal, durch seine Größe und seine sinnreiche Ausführung besonders merkwürdig ist. Um die Zeit Diocletian's ging man noch einen Schritt weiter, indem man nun auch größere rechtwinklige Räume vermittelst des Kreuzgewölbes zu bedecken und anderseits die Kuppelwölbung durch künstliche Zubereitung leichten Materials zu fördern lernte. Zahlreiche Gebäude aus dieser Zeit beweisen die Neigung für die Anwendung der Kuppel und die stets fortschreitende Technik ihrer Anlage. So stand es, als Constantin's Anerkennung und Begünstigung des Christenthums die Errichtung zahlreicher, großartiger Kirchen zur Folge hatte, und dadurch den Architekten eine neue, im höchsten Grade anregende Aufgabe stellte. Es galt, colossale Innenräume zu schaffen, welche nicht wie in den Thermen für den wechselnden, bald stärkeren, bald schwächeren Zulauf einer müssigen Menge, sondern für wohlgeordnete, oft stundenlang verweilende Gemeinden bestimmt waren und daher luftig und hellerleuchtet, mit bequemen Abtheilungen für die verschiedenen Classen des Clerus und der Gläubigen versehen, zugleich aber, wie es die Mitwirkung des Kaisers und die feurige Frömmigkeit der nun aller Furcht und Zurückhaltung überhobenen Christen erforderte, nicht ohne Pracht und Glanz sein mußten. War auch die Kunst schon gesunken, so war das technische Wissen und Können, namentlich in architektonischer Beziehung, noch ungeschwächt, und es konnte nicht fehlen, daß die Meister bei dieser Gelegenheit alle ihre Kräfte aufboten. Zunächst empfahl sich ihnen dabei der Basilikentypus, theils weil er den Gemeinden schon bekannt und dem Cultus günstig war, theils weil er die Schnelligkeit der Ausführung, wie sie die Ungeduld der Besteller erheischte, und eine gewisse Sparsamkeit gestattete, die bei so großen plötzlichen Anforderungen ungeachtet der Opferwilligkeit der Gemeinden und der

Freigebigkeit ihrer hohen Gönner doch nicht zu verachten war. Die Basilika wurde daher im Oriente wie im Occidente die herrschende Kirchenform und die Architekten konnten ihr großes Geschick hauptsächlich nur dadurch beweisen, daß sie diese colossalen Gebäude unbeschadet ihrer Solidität mit einem höchst geringen Aufwande des Materials herstellten; was denn auch in solchem Maße geschah, daß ihre Kühnheit noch jetzt das Erstaunen ihrer heutigen Collegen erweckt. So leichte Mauern konnten indeß nur Holzdecken tragen und die Anwendung des Gewölbes war daher hier ausgeschlossen. Aber natürlich lag sie, als die höchste Leistung ihrer Technik, den Architekten am Herzen und sie suchten nach Gelegenheiten, sie anzuwenden, die denn auch nicht lange ausblieben. Zunächst boten sich dafür gewisse kleinere kirchliche Gebäude dar, die Baptisterien, die Grabkirchen, die Kirchen endlich, welche zur Erinnerung an einen gewissen Hergang an der vermeintlichen Stelle desselben gestiftet wurden;[1]) bei ihnen allen, da sie sich auf einen bestimmten Mittelpunkt bezogen, ergab sich die kreisförmige oder polygone Gestalt fast von selbst, bei der dann der Ueberwölbung nichts im Wege stand. Sie erfolgte ganz nach hergebrachter römischer Technik und zwar mit so genauem Anschluß an dieselbe, daß z. B. die Construction der Kuppel über der Grabkirche St. Costanza geradezu eine Wiederholung von der an dem Tempel der Minerva Medica ist. Aber doch erzeugten die neuen christlichen Bedürfnisse schon hier neue Erfindungen, zu denen namentlich die gehörte, daß man die Kuppel nicht mehr wie bisher unmittelbar den Umfangsmauern, sondern einem inneren Säulenkreise auflegte, auf dem sie sich dann wie das Mittelschiff der Basilika über dem niederen Umgange erhob, und so luftiger erschien und heller beleuchtet werden konnte. Weiterer Erfindungen bedurfte es dann, wenn sich reiche Gönner fanden, welche bereit waren, größeren, für den vollen Dienst der Gemeinden bestimmten Kirchen die solide Pracht einer Kuppel zu gönnen, und auch hiefür fand der Scharfsinn der Architekten in der bisherigen Technik die Mittel. Die große, von Constantin gebaute Hauptkirche zu Antiochien, achteckig, aber durch Exedren in mehreren Stockwerken mit den nöthigen Abtheilungen für die verschiedenen Classen der Gemeindeglieder und die verschiedenen Aufgaben des Cultus versehen, von einem Umgange umgeben, erregte mit ihrer hohen, hell beleuchteten Kuppel die Bewunderung der Zeitgenossen und wurde als eine wichtige Neuerung gepriesen. Diese erste unter den größeren,

[1]) Dieß sind die von uns oben schon erwähnten Memorien.

christlichen Kuppelkirchen stand zwar in Asien, aber sie war von Constantin angeordnet, von seinen Architekten ausgeführt, und die Mittel ihrer Construction waren der Beschreibung zufolge völlig die der bisherigen römischen Baupraxis. Wir haben daher gar keinen Grund, sie asiatischen Einflüssen zuzuschreiben. Sie war nicht minder ein Werk der römischen Bauschule. Auch entstand in Italien selbst, wenige Jahrzehnte darauf, spätestens unter Honorius, eine andere, noch großartigere Kuppelkirche, in welcher die Aufgabe noch näher präcisirt und sinnreicher gelöst ist: die von S. Lorenzo in Mailand. Daß die einfache ungetheilte Rotunde den kirchlichen Bedürfnissen nicht entsprach, hatte man gleich anfangs gefühlt; jetzt war man sich bewußt, daß auch die polygone Anlage, wie sie in Antiochien ausgeführt war, nicht vollständig befriedigte, und daß man suchen müsse, die Kuppel mit dem Vierecke zu verbinden. Dieß ist nun in S. Lorenzo in der Art geschehen, daß das Viereck sowohl der äußeren Mauer als der Anordnung des inneren Raumes zu Grunde liegt, aber so, daß es durch Exedren, welche auch als Widerlager dienen, mannigfach modificirt, und an der Decke des Mittelraums, durch in die Ecken gelegte, stufenförmige Bögen in das Achteck übergeleitet ist, auf welchem dann die ebenfalls achteckige Kuppel ruht. Aber auch diese Lösung hatte ihre Mängel; die Ueberleitung war eine zu harte, die Kuppel durch ihre achteckige Gestalt der Wirkung beraubt, welche die einfache halbkugelförmige Wölbung gewährt. Daher denn das fortdauernde Bestreben, die Verbindung und zwar der reinen, ungebrochenen Kuppel mit dem Kirchenbau und wo möglich mit dem rechtwinkligen Viereck besser herzustellen. Die verschiedenen kleineren und größeren Kuppelbauten von Ravenna gehören in die Reihe der Versuche, die daraus hervorgingen und die wir dann in St. Sergius und Bacchus zu Constantinopel ihrem Ziele ganz nahe sehen, das demnächst in der Sophienkirche in glorreicher und bewunderswerther Weise erreicht wurde."

Aus dieser ganzen Deduction erhellt zur Genüge, daß die „sassanidische Hypothese" Unger's unstichhaltig ist, und daß die asiatische Ableitung des Kuppelbaues auch niemals wird bewiesen werden können, dürfte so ziemlich klar sein, da das alte Asien die Wölbung nicht kannte. Die Grundlage der byzantinischen Baukunst bilden sonach die römischen Thermen, obgleich bei diesen die Kuppelsääle verschwinden in der Fülle nebengeordneter Bauwerke, während in der altchristlichen Zeit der Kuppelbau als architektonischer Mittelpunkt erscheint, dem sich alles Andere unterordnet. Da sich aber dieser centrale oder Kuppelbau mit der Langhausform der Basilika nicht vertrug, so ward der

Grundplan der Kirche geändert. Statt des Rechteckes erhielt der Grundriß die Form eines Quadrates oder eines Polygons oder eines Kreises. Im Aufbau treten an die Stelle der Säulen die mächtigen Pfeiler, um die Wucht des Kuppelbaues zu tragen; nur in untergeordneter Bedeutung werden die Säulen noch angewendet in Zwischenstellungen als Träger der Emporen und Begrenzer der Seitenräume und in den oberen Stockwerken. An die Stelle der flachen Decke ist die Kuppel getreten, deren Unterlage vier oder acht mächtige Pfeiler bilden, die durch Quer- und Längenbögen mit einander verbunden sind. An den Ecken der Bögen entstehen leere Räume in der Form von sphärischen Dreiecken, welche durch Gewölbestücke (Zwickel oder Pendentifs genannt) ausgefüllt werden müssen. Dadurch bildet sich dann über dem achteckigen Unterbau ein runder Aufbau, der mit einem Kranzgesimse bedeckt wird, über welchem sich die Kuppel wölbt, die ursprünglich etwas gedrückt war und erst später die Form einer vollen Halbkugel erhielt. An diesen Mittelbau lehnen sich dann Halbkuppeln oder große Nischen an und zwar sowohl an der östlichen (Vorder-) wie an der westlichen (Rück-) Seite. Dazu kommt dann noch die für den Gottesdienst nothwendige Apsis. An der entgegengesetzten Seite findet sich der Breite der Kirche nach ein Narthex, oft ist auch noch eine Vorhalle angebracht.

Für Beleuchtung des Innern ist hinlänglich gesorgt durch eine Reihe von Fenstern, die am Fußpunkte der Hauptkuppel, in den Halbkuppeln und in den großen Querwänden eingefügt sind.

In Bezug auf das Innere der byzantinischen Kirchenbauten ist zu bemerken, daß alle Wand- und Pfeilerflächen mit bunten Marmorplatten bekleidet, die Gewölbe der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen aber mit glänzenden Mosaikbildern verziert waren. Auch die aus Marmor gebildeten Säulen waren mit Ornamenten bedeckt, die indeß des freien plastischen Schwunges entbehrend nur die correcte Zierlichkeit griechischer Muster nachahmen.

Die Kapitäle gehen von der Kelchgestalt des antik-korinthischen aus, drängen aber das frei ausladende Blattwerk auf die Fläche zurück, und lassen am oberen Ende in schwerfälliger Form die Voluten hervorbrechen. Daneben haben sie auch ein neues Kapitäl ausgebildet in der Form eines nach unten zusammengezogenen Würfels, so daß es unten rund, oben aber quadratisch ist; und an den vier trapezartigen Seiten ist es mit flachem, feinem Blattwerk verziert. Ueber dem Kapitäl ruht der schon bei den ravennatischen Bauten erwähnte mit Ornamenten (Reliefs und Monogrammen) verzierte Kämpferaufsatz.

Ist nun auch das eigentlich Charakteristische der byzantinischen

Baukunst — die Kuppel — in Italien entstanden, so schließt das nicht aus, daß in ihrer geistigen Bedeutung und Wirkung ein orientalisches Element, der Ausdruck orientaler Lebensanschauung zu erkennen ist. Wir haben dieser orientalischen Lebensanschauung schon oben Erwähnung gethan und fügen hier nur noch bei, daß die despotische Regierungsform der politische Ausdruck des Orientalismus ist. Ob nun die Kuppel dieser Regierungsform angemessen ist? Gewiß; „denn die Kuppel ist der Ausdruck der ungetheilten Einheit; sie wird daher überall Wohlgefallen erwecken, wo der Geist nach einer solchen strebt, und wird zu einer einseitigen Ausschließlichkeit gelangen, wenn diese Einheit in abstracter Weise aufgefaßt und die Berechtigung des Individuellen verkannt wird."

In ästhetischer Beziehung ist die Erfindung der Kuppel von hohem Werthe, eine bleibende, unveräußerliche Bereicherung der Kunst. Ihre Erscheinung, wie sie auf sphärischen Zwickeln über dem Raume gleichsam frei schwebt, ist bedeutsam, großartig, imponirend. Aber sie ist das Werk nicht einer jugendlich frischen, ahnungsvoll strebenden Phantasie, sondern einer künstlichen Berechnung, einer gealterten Zeit, in welcher der Verstand vorherrscht und sein Ziel mit einseitiger Consequenz verfolgt. Die ganze Kuppelanlage mit ihren Pfeilern, Halbkreisbögen, sphärischen Pendentifs und endlich mit der halbkugelförmigen Decke bildet zwar ein in sich abgeschlossenes System, aber ein solches, dessen einzelne Theile nur zusammengefügt sind und unter einander in keinem organischen Zusammenhange stehen. Sie sind zwar, weil demselben Formgebiete des Kreises angehörend, homogen; da aber jeder Kreisbogen sich auf sein eigenes Centrum bezieht, so zieht er sich in sich selbst zusammen und schließt das jenseits seiner Peripherie gelegene Centrum aus. Gilt nun dieses schon von den einzelnen Theilen der Kuppelanlage, so noch mehr von ihrem Ganzen im Verhältniß zu den übrigen Theilen des Baues. Denn hier herrscht nun gar der volle in sich geschlossene Kreis als Grundfläche der halbkugelförmigen Wölbung vor und isolirt sich nebst den ihm dienenden Theilen vollständig von dem übrigen Bau.

Sonach verschwand der Gedanke des Organischen und damit war der vollständigste Mangel an innerer Harmonie eingetreten, so daß nur statische und technische Meisterschaft, sinnliche Pracht und Kostbarkeit der verwendeten Stoffe als charakteristische Eigenschaften der byzantinischen Architektur übrig bleiben.

Wie in ästhetischer, so ist der byzantinische Stil auch bezüglich seiner symbolischen oder religiösen Bedeutung nicht unbeachtens-

werth, wenn er auch nicht in Allem befriedigen kann. Denn unleugbar hat in diesem Stile die christliche Architektur einen beträchtlichen Schritt vorwärts gethan zur Annäherung an die christliche Idee — die Richtung nach Oben, indem die Kuppel das Himmelsgewölbe nachahmt und gleichsam den Himmel mit der Erde verbindet, somit die Erhebung über das Vergängliche, die Richtung zum Himmlischen deutlicher ausspricht, als die altchristliche Basilika mit ihrer horizontalen Decke. Allein der byzantinische Stil konnte doch nicht vollständig befriedigen, da die Kuppel noch zu viel Gedrücktes, Kellerartiges, und zu wenig Emporstrebendes, himmelwärts Gerichtetes hat. Kommt so die Richtung nach Oben nicht entschieden genug zum Ausdruck, so war die Anlage im Innern — die Rundgestalt oder Quadratform — den Cultusbedürfnissen noch weniger entsprechend als die länglichte Basilikenform. Und dieß mag mit ein Hauptgrund gewesen sein, warum im Abendlande stets die Basilikenform der byzantinischen Bauweise vorgezogen wurde.

Gehen wir nun über zur Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der byzantinischen Baukunst, so können wir, da die Periode der Vorbereitung schon in dem Excurs über den Ursprung der Kuppel besprochen wurde, sogleich in die Blüthezeit der byzantinischen Kunst unter Kaiser Justinian eintreten (527—565), dessen Ruhmsucht, Prachtliebe und bigotte Frömmigkeit ihn zu den großartigsten Unternehmungen antrieben. Unzählige Bauten von Kirchen, Palästen, Festungen, Brücken, Cisternen, Wasserleitungen u. s. w. ließ er in allen Theilen des Reiches aufführen, von denen Procopius uns eine Aufzählung und theilweise Beschreibung hinterlassen hat.

Von besonderer Wichtigkeit für die byzantinische Baugeschichte war der bei dem Nikaaufruhr zu Constantinopel im Jahre 502 ausgebrochene Brand, der einen großen Theil des Kaiserpalastes sammt den Umgebungen des Augusteums, — namentlich die Sophienkirche, das Senatsgebäude, die Magnaura und den Zeuxippus in Asche legte. Justinian wollte den Ruhm eines neuen Erbauers der Stadt gewinnen und beeilte sich, alle diese Bauten weit prachtvoller wiederherzustellen und zwar aus feuerfestem Material ohne alle Anwendung von Holz, um sie für die Zukunft gegen ähnliche Zerstörung zu sichern. Diese Bauten nun sind es vor Allem, welche nicht nur der byzantinischen Kunst ihren eigenthümlichen Charakter aufgedrückt haben, sondern auch an sich die bedeutendsten, großartigsten und glänzendsten Monumente dieser Kunst geblieben sind.

Unter diesen Bauten aber sind wiederum am wichtigsten die Kirchen für die Stilentwicklung, während die Palastbauten geringeres

Interesse gewähren. Wir können darum die von Procopius so sehr gerühmte Chalke (Vorhalle des Kaiserpalastes), das Augusteum nebst seinen Umgebungen, die Cisternen und Aquäducte übergehen, um die Kirchen näher zu betrachten.

Die schon früher erwähnte Kirche des Sergius und Bacchus, neben welcher Justinian eine zweite, den heiligen Aposteln Petrus und Paulus geweihte, errichtete, ist die sogenannte kleine Sophia und bildet den sehr merkwürdigen Uebergang zu der entwickelten byzantinischen Kirchenform, die am großartigsten durchgeführt ist in der jetzigen Hauptmoschee der Stadt, der Sophienkirche, welche früher schon mehrmals vom Brande zerstört, unter Justinian durch Anthemius von Tralles, Isidor von Milet und einen Baumeister Ignatius in fünf Jahren, elf Monaten und zehn Tagen (532—537) wieder hergestellt wurde in einer Weise, die ihrer Bedeutung als der ersten Kirche der Stadt entsprechend war.

Indem wir bezüglich der äußeren Geschichte dieser Kirche auf die Darstellung von Unger (Encyclopädie von Ersch und Gruber) verweisen, bemerken wir nur, daß wir erst seit 1847 eine genauere Kenntniß dieses Baues erlangt haben durch die Restauration, welche Sultan Abdul Medschid durch den Italiener G. Fossati ausführen ließ. Diese Kenntniß verdanken wir dem vom König Wilhelm IV. von Preußen nach Constantinopel gesandten Architekten Wilhelm Salzenberg, nach dessen Zeichnungen und Beschreibung Unger seine Darstellung ausgearbeitet hat.

Die Grundlage der Kirche bildet beinahe ein Quadrat, denn sie ist abgesehen von der an der Ostseite heraustretenden Apsis 241′ lang und 224′ breit. An diesen quadratischen Mittelraum legte man aber zur Verlängerung der Kirche an der vorderen und hinteren Seite mächtige Halbkreisnischen an, wodurch das Schiff der Kirche einen ovalen Grundriß erhielt. Man kann demnach wohl sagen, die Grundform der Sophienkirche beruhe auf dem Streben, die längliche Anlage der Basilika mit dem ausgebildeten Kuppelbau in Einklang zu setzen. Diese ungewöhnliche Gestalt schließt sich der eigenthümlichen Construction an, die man wählte, um den Trägern der gewaltigen Kuppel, die sich über dem quadratischen Mittelraum erhebt, die erforderliche Widerstandsfähigkeit zu geben. Die Kuppel, — deren Durchmesser an der Basis 104′ hat und deren Spitze 179′ über dem Boden der Kirche liegt, — ruht nämlich zunächst auf vier mächtigen Hauptpfeilern, welche durch vier halbrunde Tragbögen von 100′ Spannung verbunden sind. In den vier Ecken des Quadrates steigen die Zwickel oder Pendentifs in Gestalt von sphärischen Dreiecken empor, auf denen der Fußkranz

der Kuppel ruht, während die Seiten dieser Zwickel in die ebene Pfeilerfläche verlaufen. Da indessen die Pfeiler an sich nicht genügend waren, dem Seitenschub der Kuppel Widerstand zu leisten, so wurden im Osten und Westen große Halbkuppeln mit geeigneten Stützen angelehnt; an der Nord- und Südseite dagegen ließ man aus der inneren Seite der Umfassungsmauer, jedem der vier Hauptpfeiler gegenüber einen mächtigen Strebepfeiler hervortreten, und verband denselben mit dem entsprechenden Hauptpfeiler durch zwei Tonnengewölbe über einander, welche das Seitenschiff und über demselben die Empore für die Frauen überspannten. Diese Strebepfeiler oder Widerlager sind von Gängen und Treppen durchbrochen. Die Langseiten sind also von Seitenschiffen begleitet[1]). An der vorderen östlichen Seite ist die Kirche mit der langen, dem ganzen Gebäude vorliegenden Vorhalle (Propyläum) verbunden und an der Rückseite schließt sie mit einer großen Altarapsis und zwei ebenfalls für Cultushandlungen bestimmten Seitenapsiden ab, so daß hier noch eine weitere Abzweigung halbrunder Grundformen stattfindet. Der Raum unter der östlichen Halbkuppel steht durch ein Tonnengewölbe mit der Apsis oder Chornische in Verbindung, und zu beiden Seiten derselben befinden sich Nebenapsiden, die als Prothesis (Raum für die heiligen Gefäße und Sacristei für die Priester) und Diakonikon (Raum für die Diakonen) dienen. Der Raum unter der westlichen Halbkuppel steht durch drei Thüren, deren mittlere als königliche Thüre von bedeutenderer Größe ist, mit dem Narthex in Verbindung. Der Narthex ist eine schmale Halle, die sich an der Westseite längs der ganzen Breite der Kirche hinzieht und über der eine zweite Halle liegt, welche einen Theil des Frauenchores ausmacht. Aus der Kirche führen neun Thüren, drei aus jedem Schiffe, in den Narthex. Die Mittelthüre des Hauptschiffes ist die Königsthüre. An den beiden Enden im Süden und Norden schließen sich an den Narthex besondere hohe und lange, mit Tonnengewölben gedeckte Vorhallen an. In der nördlichen steigt man von Außen über vierzehn Stufen zu dem Narthex hinab; die südliche bildet jetzt den Haupteingang für das Volk. Außerdem führten noch fünf andere Thüren aus dem Narthex in die Halle des Vorhofes, so daß „durch sieben heilige Thüren die Schaaren des Volkes eingeladen wurden."

[1]) Die ein oberes Stockwerk tragen, welches mit dem oberen Stockwerke des Narthex verbunden ist und den Frauenchor, die Gynaikitis, bildet. Diese Nebenräume werden durch Arkaden von Säulen (welche theilweise antiken Tempeln entnommen sind) gegen das Hauptschiff sammt den vier Nebenapsiden abgegrenzt und durch zahlreiche Fenstergruppen an den Umfassungsmauern erleuchtet.

Noch müssen wir über die Beleuchtung nachtragen, daß das Schiff sein Licht (abgesehen von dem, das durch die Nebenräume eindringt) aus großer Höhe empfängt, nämlich theils durch die vierzig Fenster oder dem Fußkranze der Hauptkuppel und je fünf ähnliche Fenster der beiden Hauptkuppeln, theils durch Fenster in den Schildmauern des nördlichen und südlichen Tragbogens, deren auf jeder Seite zwölf in zwei Reihen, nämlich sieben untere und fünf obere angebracht sind. Diese Fenstergruppen schließen sich der Rundung des Tragbogens an, indem die fünf oberen von ungleicher Höhe sind. Die drei mittleren bilden außerdem eine besondere zusammengehörende Gruppe, indem sie nur durch zwei Säulen mit Würfelcapitälern getrennt werden. Alle Fenster sind rundbogig geschlossen und der Bogen des mittelsten in der obersten Reihe ist überhöht.

Da so eben vom Würfelcapitäl die Rede war, so wollen wir hier gleich anschließen, was über die Detailsbildungen der byzantinischen Architektur zu sagen ist. Im Allgemeinen kann man sagen, daß die Details und die Ornamentation an demselben Mangel leiden, den wir oben schon hervorgehoben, indem sich auch hier trotz aller Pracht und Technik die dürre Abstraction und der Mangel des Gefühls für Harmonie und organische Entwicklung zeigt. Die Feinheiten, durch welche die alten Meister dem Säulenstamm einen Schein elastischen Lebens gegeben hatten, die Schwellung, der Anlauf, die Kanellürung sind verschwunden; er steigt trocken und gerade auf und ist oben und unten durch einen kleinen Ring eingefaßt.

An den Kapitälen finden sich wirklich neue Erfindungen und zwar in großer Mannigfaltigkeit. Sie haben bald die Gestalt einer umgekehrten Pyramide mit ganz geraden Seitenflächen, bald sind sie korbartig mit verschiedenen oft sehr sonderbaren Modificationen. Kleinere, schmucklose Kapitäle bestehen lediglich aus einem Würfel, der an den unteren Ecken rundlich abgefaßt ist. Größere und reichere Kapitäle haben mehr die Gestalt eines Kraters oder Kessels, der mit Akanthus- und Palmblättern, sowie mit Monogrammen geziert ist, und der Uebergang zum Bogen wird durch Schnecken und Polster vermittelt, die der jonischen Ordnung entnommen, aber doch sehr wesentlich umgestaltet sind. Der Gedanke der Ueberleitung des cylindrischen Stammes in eine eckige Platte, der schon bei den griechischen Kapitälen maßgebend gewesen war und selbst dem graziösen leichten Schmuck des korinthischen Kapitäls zu Grunde lag, ist hier in der Form sehr stark und mit rücksichtsloser Consequenz ausgesprochen, ja häufig in den, dem Kapitäl aufliegenden Kämpfern noch wiederholt, während er da-

gegen auf die plastische Decoration dieser Kapitäle keinen Einfluß hat. Sie ist reich, wechselnd und von künstlicher Arbeit, aber sie besteht entweder in einer Einrahmung der pyramidalischen Flächen, welche ein beliebiges Ornament umschließt, oder in geometrischen Linienspielen, die als Flecht-, Netz- und Gitterwerk, oft in filigranartiger Feinheit ausgearbeitet, den Körper des Kapitäls umgeben, und sonderbarerweise meistens die diagonale Richtung betonen, gleichsam als habe man die Anspielung auf die vertikal wirkende Function absichtlich vermieden. — Neben solchen neuen Kapitälformen kommt auch das römische composite Kapitäl vor, wobei dann aber, abgesehen von anderen Veränderungen, schon die Akanthusblätter sich von denen der guten, römischen Zeit wesentlich unterscheiden. Während sie in dieser sowohl in den Umrissen als in den Biegungen weich und schwunghaft gehalten waren, sind sie jetzt flach anliegend und mit scharfen, sägenartig geschnittenen Zacken auslaufend. Auch hier also statt der freien, stilistischen Behandlung der Natur, eine trockene Abstraction, welche die Gegensätze in scharfer Uebertreibung auffaßt.

Allerdings sind dann in Gold und Silber glänzende Mosaiken an Gewölbe- und Wandflächen, und die Marmortäfelung, welche die Wände bedeckt, nicht bloß durch den Reichthum des Stoffes, sondern auch durch einen gewissen Geschmack der Anordnung beachtenswerth. Aber sie stehen in keiner inneren Beziehung zu der Construction des Ganzen und sind daher ein selbstständiger und gleichgiltiger Luxus.

Hiemit glauben wir Grundform, Ausbau und Detailbildung zur Genüge charakterisirt zu haben, so daß uns nur noch erübrigt, über die innere Einrichtung etwas Weniges zu sagen. Wir bringen hier zum Abdruck, was Unger in dieser Beziehung über die Sophienkirche mitgetheilt hat. Einzelnes ist schon gelegentlich im Vorausgehenden erwähnt worden, weßhalb wir uns auf Folgendes beschränken. Die Chornische ist nur im Inneren halbrund, ihre Außenwand bildet dagegen drei Seiten eines regelmäßigen Sechseckes, und jede dieser drei Seiten enthält zwei Fenster übereinander. In dieser Apsis befand sich das Bema, eine Erhöhung, an deren halbkreisförmiger Rückwand zwischen vier silbernen Säulen der Thron des Patriarchen und die Sitze der Priester, sämmtlich ebenfalls von Silber, standen. Eine ganz mit Silber belegte Schranke sonderte das Bema von der übrigen Kirche ab. Diese Schranke enthielt die drei heiligen Thüren, von denen die mittlere größer war, als die bei den andern. Ferner hatte sie einen von zwölf Säulen getragenen Fries mit Medaillons, auf denen zwischen anbetenden Engeln Maria, die Apostel und Propheten

dargestellt waren. In der Mitte prangte ein besonderes rundes Schild mit einem Kreuze und das vereinigte Monogramm des Kaisers und der Kaiserin. Die ganze Schranke war vierzehn Fuß hoch.

Vor dem Bema lag die ebenfalls erhöhte Solea (Unterchor) für die niedere Geistlichkeit und nahm wahrscheinlich den ganzen Raum unter der östlichen Halbkuppel ein. Hier stand vor den Schranken des Bema der goldene Altartisch auf goldenen Säulen, und über diesem erhob sich thurmartig das silberne Ciborium, dessen achtseitige Pyramide in einen Blätterkelch auslief, der die Weltkugel mit einem silbernen und reich mit Edelsteinen besetzten Kreuze trug. Auf den Ecken dieser Pyramide stiegen zackige Grale empor, am Fuße, wo sie auf vier von Säulen getragenen Bögen ruhte, war sie von einem Dornenkranze umgeben. Vier Leuchter auf den Ecken derselben dienten ebenfalls zum Schmuck und wurden nicht zur Beleuchtung gebraucht. Von der Decke des Ciboriums hing eine Taube, welche die Kapsel mit der Eucharistie für die Kranken enthielt, nebst mehreren Kränzen und Kronen herab. Dem Volke aber war das Innere des Ciboriums durch kostbare Vorhänge verborgen.

Vor der Solea, unter der östlichen Hälfte der Hauptkuppel, befand sich der Ambo, eine kreisförmige Tribüne, zu der man von der Nord- und Südseite auf Marmorstufen hinaufstieg, und die unter einem von acht Säulen getragenen, reich mit edlen Metallen und Steinen gezierten pyramidalen Dache stand. Dieser Ambo diente für Vorleser und Vorsänger, und bildete zugleich einen Ehrenplatz für den Kaiser, der hier von dem Patriarchen gekrönt wurde. Nach dem Einsturz der ersten Kuppel ist er mit geringerem Aufwande hergestellt worden, indem man nur Marmor und Silber dazu verwandte.

Ob mit der Kirche ein Thurm verbunden war, ist eine Frage, die Grelot bejaht, Salzenberg bezweifelt: uns scheint Unger das Richtige getroffen zu haben, wenn er bemerkt, daß der Glockenthurm im Widerspruche mit dem sonstigen Ritus der griechischen Kirche, die keine Glocken duldet, erst gebaut worden sei, als Michael der Trunkenbold im Jahre 865 von dem Herzog Ursus Patricianus von Venedig ein Geschenk von Glocken erhielt.

Wenn wir uns nun das Gesammtbild der Sophienkirche vergegenwärtigen, um den Totaleindruck zu beurtheilen, so werden wir mit Lübke sagen dürfen: „Kühn war das System der Construction, welches der berechnende Geist hier ausgesonnen hatte; imposant der Eindruck einer Kuppel, die in weiter Spannung frei auf wenigen Stützen schwebend erhoben war: dennoch ist und bleibt das Ergebniß

all dieser Anstrengung ein mühsam erzwungenes und vollends im Gegensatze mit der altchristlichen Basilika wird zwar die Sophienkirche als ein Wunder constructiven Wissens und geistreicher Combination angestaunt werden, aber wer die Schönheit in der Einfachheit und übersichtlichen Klarheit, in der harmonischen Verbindung der Theile zu einem lebendig bewegten Ganzen erkennt, der wird der Basilika den Vorrang einräumen."

Nichts destoweniger ist die Bedeutung der Sophienkirche für die Geschichte der Baukunst sehr hoch anzuschlagen, da sie ein völlig entwickeltes System steinerner Deckengliederung bietet.

Mit der Sophienkirche war der Höhepunkt der byzantinischen Kunst erreicht. Fortan blieb sie Vorbild für die Kunst des Orients, wurde aber nie mehr erreicht. Verschiedene Städte des Landes wetteiferten, dem Beispiele, das Justinian mit dem Baue der Sophienkirche gegeben, nachzufolgen und ähnliche Tempel zu errichten. Eine der bedeutendsten dieser Kirchen ist die Sophienkirche in Thessalonica oder Salonichi, die erst 1589 in eine Moschee umgewandelt worden. Noch stammen aus der Zeit Justinians zwei Kirchen zu Gaza, nämlich die des heiligen Stephanus und jene des heiligen Sergius, welche beide der Bischof Marcian hatte aufführen lassen. Auch die Eliaskirche zu Bursa in Bithynien mag aus dieser Zeit stammen, sowie nicht minder die drei Kirchen in Lycien, die zu den interessantesten Denkmälern des byzantischen Baustiles gehören. Die bedeutendste darunter ist die fast vollständig wohl erhaltene große Kathedrale in der Ebene von Kassaba in der Nähe von Phellus, die zweite ist die Kirche des heiligen Nicolaus zu Myra und die dritte ist die Clemenskirche zu Ancyra.

Auch Justinian selbst hatte außerhalb der Hauptstadt noch zahlreiche Bauten aufgeführt, unter denen besonders die von Procopius beschriebene Kirche der Mutter Gottes, der Theotokos in Jerusalem hervorzuheben ist. Die Kirche stand zum vierten Theile auf einem künstlichen Unterbau, der von so ungeheuren Steinen aufgeführt wurde, daß zur Fortschaffung eines einzigen vierzig der stärksten Ochsen nöthig gewesen sein sollen. Die Kirche selbst war so groß, daß man nur mit Mühe einen Cedernwald fand, der Dachbalken von hinreichender Länge lieferte. Säulen konnte man wegen der gebirgigen Lage nicht von Außen herbeischaffen, aber man entdeckte in der Nähe einen hiezugeeigneten Stein, dessen Farbe Feuerflammen glich. Daraus fertigte man die Säulen, welche im Innern das Dach der Kirche stützten und von der Außenseite dieselbe umgaben.

Da von den ravennatischen Bauten schon früher die Rede war, so können wir sogleich nach Venedig übergehen, wo wir die Markuskirche haben, in der wir eine reiche Mannigfaltigkeit von Kapitälformen antreffen, die sämmtlich der byzantinischen Entwicklung angehören, indem die Formen der Sophienkirche mit jenen der ravennatischen Bauten vereinigt sind.[1]) Auch der Dom von Parenzo gleicht im Grundriß völlig den ravennatischen Basiliken.

Nach Justinian sind als bedeutendere Bauunternehmungen nur zu erwähnen die von Justinian II. und Theophilus (829—842) erbauten prachtvollen Paläste, die mit dem alten nur weitläufig verbunden waren. Besonders großartig muß der von Theophilus aufgeführte Königsbau gewesen sein, da durch denselben der Constantinische Palast ganz in den Hintergrund gedrängt wurde. Nach Theophilus ruhte die Bauthätigkeit wieder, bis Basilius Macedo (867–886) von Neuem eine großartige Erweiterung des Palastes vornahm und mehrere Kirchen erbaute, unter denen besonders die sogenannte „neue königliche Kirche, oder schlechtweg die Neue“ ausgezeichnet wird. Sie hatte fünf Kuppeln, die mit vergoldetem Kupfer gedeckt waren, und enthielt im Inneren einen reichen Schmuck von Gold, Silber, edlen Steinen, Perlen und seidenen Teppichen. — Außer der „Neuen“ führte Basilius auf der Ostseite des Königsbaues noch eine besondere Kirche des Elias auf, mit der ein Oratorium des Clemens verbunden war, und an diese stieß ein besonders reich ausgestattetes Oratorium des Heilandes. Auf der Westseite kamen eine Peters- und eine Paulskirche hinzu. Der von Basilius zum Abschluß gebrachte Kaiserpalast wurde später verlassen und Manuel Comnenus (1143—1179) führte einen zweiten Palast in den Blachernen auf, dessen Säulen und Mauern er mit Gold und Silber überzog, und in dem er seinen Thron mit einem so unglaublichen Reichthum von Perlen und Edelsteinen ausstattete, daß davon gesagt wurde, sein Glanz sei sogar in dunkler Nacht ohne Lampen sichtbar.

Solche Prunkbauten deuten auf einen blühenden Zustand des Reiches, wie denn auch ein solcher in der That unter dem Geschlechte der Macedonier (867—1057) anerkannt werden muß. „Diese Periode, bemerkt Unger mit Recht, war für Griechenland ein Zeitalter der Restauration, das den Glanz vergangener Tage zu erneuern suchte.“ Um nichts zu sagen von den Verdiensten, die sich diese Fürsten als Beschützer und Pfleger der Wissenschaften erwarben, sei

[1]) Das Nähere siehe unten bei der rom. Architektur.

hier nur erwähnt, daß in dieser Periode die Kunst noch eine gewisse, äußere Blüthe entfaltete und noch bedeutende Leistungen hervorbrachte, die besonders durch die antiken Reminiscenzen anziehen und Bewunderung zu erregen geeignet sind. Mit dem Ausgange der macedonischen Dynastie ist aber auch der Glanz der byzantinischen Kunst dahin, und die Größe des Aufwandes, sowie das Mühsame der Ausführung müssen den tieferen Gehalt ersetzen. So wird die zunehmende Aermlichkeit und Dürftigkeit der Kunst unter einer schimmernden Decke verhüllt, ja das Festhalten der alten heiligen und unantastbaren Typen und das ungeschmälerte Bewußtsein des Werthes der alten Ueberlieferungen gewährt den Kunstwerken immer noch einen würdigen Inhalt. Allerdings führt diese Richtung immer mehr und mehr der Verknöcherung entgegen, welche nicht mehr aufzuhalten war, als das Reich nach den letzten Anstrengungen der ersten Comnenen wie ein alter morscher Bau zusammenstürzte und zumal unter den wachsenden Bedrängnissen, welche der Errichtung des lateinischen Kaiserthums vorhergingen, kommt es dahin, daß Isaak II. Angelus (1185—1195), ebenso prachtliebend als grausam, kein Mittel mehr kennt, um sich mit mystischem Glanze zu umgeben, als daß er allenthalben die Kirchen und Klöster seines Reiches ausplündert und die Hauptstadt mit den Kunstschätzen derselben anfüllt.

Bei solcher Lage der Dinge können wir auf ein weiteres Eingehen verzichten und uns mit der Bemerkung begnügen, daß die Kirchenbauten dieser Zeit gewisse Veränderungen des Stiles zeigen, die im Allgemeinen als eine Verweltlichung desselben bezeichnet werden können. Zeuge dessen sind in Constantinopel die Kirchen des Lips und des Pantokrator, in Athen die Kirche des heiligen Nikodemus, sowie die Kirche des Bardias und die ehemals dem heiligen Elias geweihte Kirche (jetzt Moschee Sarali-Dschamisse) zu Salonichi, endlich die Kirche Sta Maria maggiore di Siponto in Unteritalien, um die übrigen zu übergehen.

Blieb auch das System der Anlage im Ganzen unverändert, so macht sich doch das Streben bemerkbar, die strengen Formen der altbyzantinischen Architektur durch gefälligere, minder schwerfällige und reichere Formen zu verdrängen, die einzelnen Glieder schlanker und schmuckreicher zu gestalten und der Ausschmückung der Façade und der Chornische eine größere Sorgfalt zuzuwenden. Auch im Inneren suchte man größere Eleganz zu erreichen durch theilweise Rückkehr zu antikisirenden Formen, namentlich bei den Kapitälern, die eine langgestreckte Kelchform nach Art der korinthischen und compositen Ordnung

annehmen. Der Blatt- und Voluten-Schmuck nähert sich wieder mehr antiken Mustern. Die Säulen selbst erhielten dagegen vielfältig eine reich skulpirte Ornamentirung, welche die Stämme mit Weinlaub und Thierfiguren, oder mit geometrischen Mustern überzog.

Da diese leichtere, elegantere Architektur sich schon den üppigen Formen der arabischen Bauten nähert, so mag es nun am Platze sein, zu der arabischen oder zur Kunst des Islams überzugehen. Doch müssen wir vorerst noch bemerken, daß der byzantinische Baustil sich auch besonders in Armenien und Rußland Eingang verschaffte und auch im Abendlande nicht unbekannt blieb, wie außer den italischen Bauten besonders das im Achteck angelegte Münster zu Aachen beweist, welches Karl der Große nach dem Muster von S. Vitale in Ravenna durch italienische Meister und Bauleute unter der Leitung des Abtes Ansegis (796—804) aufführen ließ. Der Dom in Aachen weicht darin vom gewöhnlichen Kuppelbau ab, daß das Gewölbe nicht aus einer Halbkugel besteht, sondern die untere achteckige Gestalt bis zur Spitze beibehielt; es zeigt sich somit hier schon ein Vorbote der achteckigen romanischen Kuppeln. Einen Hauptschmuck dieser Kirche bildeten die reichen Mosaiken in der Kuppelwölbung, in welchen auf Goldgrund Christus unter den vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse dargestellt war. Hohe Bewunderung erregten auch die Säulen, theils von Porphyr, theils von weißem und bläulichem Marmor.

Nach dem Muster des Aachener Domes wurde die vom Bischof Alfried gegründete Stiftskirche zu Essen erbaut (822), ferner die Kirche auf dem Michaelsberge bei Fulda (820—22), die Schloßkapelle auf dem Valkhofe in Nymwegen und die achteckige Kapelle auf dem Marienberge bei Würzburg, deren ursprünglicher Bau in die Zeiten Karls des Großen fällt. Aehnliche Centralbauten in den verschiedenen deutschen Ländern führt Otte (Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, S. 22 f.) mehrere an, worauf wir hiemit verweisen.

Daß auch in Rußland der byzantinische Stil allerlei Modificationen erlitt, versteht sich von selbst. So zeigt schon die um 757 erbaute Kirche von Kertsch erhebliche Eigenthümlichkeiten, indem die vier hohen Pfeiler, welche die Kuppel tragen, auf korinthischen Säulen ruhen. Die Querschiffe sind sehr kurz und der Porticus hat nur die Breite des Hauptschiffes und öffnet sich nach drei Seiten mit hohen Arkaden. Ein eigenthümlicher russischer Stil entwickelte sich aber erst nach der Vertreibung der Mongolen, als Iwan III. Wassiljewitsch (1462—1505) seine Hauptstadt Moskau mit dem reichen Schmuck von Kirchen und Palästen ausstattete, in dem sie noch heute prangt.

Da die Russen in der Kunst des Wölbens noch so ungeschickt waren, daß die Himmelfahrtskirche auf dem Kreml einstürzte, ehe sie noch eingeweiht war, sandte Ivan III. nach Deutschland und Italien um geschickte Baumeister, deren mehrere in der Folgezeit in Moskau thätig waren. Diesen italienischen Meistern verdankt der abenteuerlich phantastische Geschmack, in dem hier die byzantinische Grundlage umgestaltet wurde, seine Ausbildung. Sie suchten ihre moderne Bauweise mit den Anforderungen der russischen Sitte und der russischen Kirche zu verschmelzen, und es gelang ihnen, zumal für die Kirchen einen wahrhaft originellen Stil zu schaffen, auf den orientalische Grundlagen eingewirkt zu haben scheinen, die durch die Mongolen, welche seit 1225 über Rußland geherrscht hatten, dort eingebürgert sein mochten.

Dieser russische Stil spottet nicht allein jeder Regel, sondern geht auch dem einfach Schönen, dem übersichtlich Klaren nach Kräften aus dem Weg. Der Grundplan der Gotteshäuser befolgt die byzantinische Form, mit der sich eine sinnlose Anhäufung von Kuppeln und allerlei willkührlichen, abenteuerlichen Formen verbindet.[1] Das gepriesene Hauptwerk ist die 1554 entstandene sogenannte Wassili- Blagennoi zu Moskau, aus deren niedrigem Körper eine Unzahl von Kuppeln und Thürmen, „wie ein Knäuel glitzender Riesenpilze" aufragt, ein höchst phantastischer Bau, an den sich die Sage knüpft, daß Iwan, der Schreckliche, dem Baumeister, der sich gerühmt, ein noch prachtvolleres Monument aufführen zu können, die Augen habe ausstechen lassen, damit dieser Bau unübertroffen bleibe.

Die armenische Architektur befolgt als Grundform das griechische Kreuz, über dessen Mitte eine Kuppel emporragt, deren Ausprägung eine selbstständige Auffassung ist. Statt der runden, auch nach Außen vortretenden Wölbung steigt hier nämlich ein aus Stein construirtes zeltartiges Schutzdach über der Kuppel empor, eine Vorrichtung, die wahrscheinlich durch klimatische Rücksichten bedingt ist. Auch die Tonnengewölbe der vier Kreuzflügel werden mit schrägen Steindächern bedeckt und am Ende mit Spitzgiebeln abgeschlossen, so daß für die Außenansicht die runden Formen verschwunden sind. Auch die Apsiden treten nach Außen nicht in ihrer halbrunden Form vor, sondern werden durch die gerade fortlaufende Mauer gleichmäßig abgeschnitten und nur eine mit spitzem Winkel einschneidende dreieckige Mauernische deutet den Punkt an, wo die Apsiden zusammenstoßen. Es liegen sonach die Apsiden in der dicken Mauermasse.

§. 32.

Die Kunst des Islam.

(Der muhamedanische, maurische Baustil.)

Die ersten Länder, welche sich die Araber auf ihren siegreichen Kriegszügen unterwarfen, waren Syrien und Aegypten, Besitzungen des byzantinischen Reiches, worin der Grund liegt, daß die arabische Cultur wesentlich an byzantinische Grundlagen anknüpfte und im gewissen Sinne eine Tochter der byzantinischen Cultur genannt werden darf. Auch die Kunst des oströmischen Reiches wurde von den Arabern aufgenommen und anfangs nur von byzantinischen Künstlern geübt, welche die Moscheen der Araber bauen mußten. Daß die byzantinische Grundform der Gotteshäuser hier bedeutend modificirt werden mußte, leuchtet ein, da ja die muhamedanische Religion sich so sehr von der christlichen unterschied, daß nicht nur der Geist derselben, sondern auch eine Reihe von bestimmten Vorschriften und Verboten vielfach Abweichungen von dem forderten, was das Wesen der christlichen Kirche und die besondere byzantinische Sitte mit sich brachte. Die muhamedanischen Bauten (der maurische Stil) schließen sich bis zu einem gewissen Grade den byzantinischen kirchlichen Bauten an. Am meisten ist dieß der Fall bei den Grabmälern oder Turben, die gewöhnlich in Kuppelbauten nach byzantinischen Vorbildern bestehen. Auch für ihren neuen Gottesdienst richteten sie die christlichen Kirchen anfänglich allerwärts ein,[1]) wie z. B. zu Jerusalem und Damascus, wo sich bald das berühmteste Heiligthum erheben sollte. Die Araber hatten hier zuerst nur die Hälfte der Kirche des heiligen Johannes für sich genommen und die übrige Hälfte den Christen gelassen, bis Walid am Anfange des achten Jahrhunderts an Stelle der Kirche eine Moschee aufführen ließ, zu welchem Baue er Werkmeister und Bauleute aus Constantinopel kommen ließ, weßhalb denn auch diese Moschee mit ihrer Kuppel mehr einer byzantinischen Basilika als einer der späteren Moscheen glich. Selbst auf spanischem Boden, wo die Araber um so viel später seßhaft wurden, als in den Culturländern des Orients, schlossen sie sich an die vorhandene Kunst und die römischen Bauwerke an, und selbst hieher zogen sie byzantinische Künstler und Kunstwerke. Ja der Kunstverkehr gestaltete sich zwischen Byzanz und

[1]) Vgl. Jakob Falke: „Die arabische Kunst“ in der Zeitschrift für bildende Künste von Lützow. I. Jahrg. S. 87 ff.

dem arabischen Spanien um so lebhafter, als die Feindschaft zwischen den Muhamedanern des Westens und des Ostens, der Omajaden und Abassiden, die Welt des Islam in zwei Hälften spaltete.

Im Jahre 785 oder 786 begann Abdurrhaman I. zu Cordova den Bau einer neuen großen Moschee an der Stelle der niedergerissenen Kathedrale. Auch hier sehen wir byzantinische Künstler bei den Mosaiken beschäftigt; alle Säulen aber, Kapitäle, Basen, Friesornamente, tausende an der Zahl, waren christlichen Kirchen oder antiken Bauwerken entnommen und von weither, selbst über das Meer, nach Spanien und Cordova gebracht. Was es an byzantinischer Technik gab, Marmormosaik, goldene Glasmosaik, Fensterglas, Erzguß, das fand sich in der Moschee zu Cordova zum Schmucke angewendet. An dem Bau der Moschee zu Cordova, bis zu deren Vollendung ein volles Jahrhundert verging, ist die arabische Kunst groß geworden und hat sich ihrer ursprünglichen Lehrmeisterin, der römisch-byzantinischen Kunst, entrissen, so daß sie, obwohl aus Werkstücken altchristlicher Bauten aufgeführt, im Inneren zu einem total andern Eindruck gelangt.

Obwohl wir nun gesehen haben, daß auch die Moscheen in ihrer Anlage vielfach älteren Kirchen nachgebildet sind, so möchte doch Unger Recht haben, wenn er behauptet, daß sich dieselben hauptsächlich aus den großartigen Colonnadenanlagen Syriens entwickelten, die das muhamedanische Bedürfniß um so eher befriedigen konnten, da es nicht sowohl auf die Herstellung großer Versammlungsräume für die religiöse Gemeinde ankam, als vielmehr nur auf zahlreiche Betplätze, die Schutz gegen die sengenden Sonnenstrahlen boten. Und so ist denn das Eigenthümliche der Moschee, wie auch der arabischen Palastanlagen darin gelegen, daß eigentlich nicht das Hauptgebäude, sondern ein Hof vor demselben, innerhalb dessen die Moschee einen verhältnißmäßig kleinen Raum einnimmt, den Mittelpunkt bildete. Alle Moscheen haben diesen entweder von hohen Mauern oder von Säulengängen umgebenen Hof, welche Säulengänge sich nur an der einen Seite vervielfachen und vertiefen, wodurch das Gebäude oder der bedeckte Raum für die eigentlichen Bedürfnisse und Gebräuche des Gottesdienstes entsteht. Dieser Hof enthielt schattige Bäume und plätschernde Brunnen, die einerseits für die vorgeschriebenen Waschungen dienten, anderseits gleichsam eine Nachbildung des Paradieses sein sollten, das sich der Araber in seinem Drange nach Kühlung und Erfrischung nur als einen kühlen, quellendurchrauschten Freudenort vorstellte. — Außer diesem Hofe gehörten zu den wesentlichen Theilen

einer Moschee eine geräumige Halle für die Betenden[1]) mit einem Katheder[2]), El Minbar genannt, und einem besonders heiligen Raume, wo der Koran aufbewahrt wird, dann ein schlanker Thurm (Minareth) mit Galerieen, von denen herab der Muezzine die Gläubigen zum Gebete aufruft. Schließlich verbindet sich manchmal ein kuppelartiges Grabdenkmal des Stifters mit der übrigen Anlage.

Man erklärt die Entstehung dieses Grundplanes der Moschee, die sich bis auf den heutigen Tag gleich geblieben ist, aus der Gestalt, welche die heiligste der Moscheen, die von Mekka, schon frühzeitig annahm. Der zweite Nachfolger des Propheten ließ den freien Platz um die Kaaba und den Brunnen Zemzen mit einer Mauer einschließen und nicht lange darauf wurden bedeckte Säulengänge längs der Mauer hinzugefügt, in welcher Gestalt die Moschee, der Hauptsache nach, bis auf den heutigen Tag besteht. Neben dieser besteht aber auch noch eine zweite Grundform für die Moschee, nämlich eine nach byzantinischen Mustern als centraler Kuppelbau aufgeführte Anlage, bei der sich um eine Hauptkuppel die Nebenräume gruppirten, die (sowie auch die Säulengänge des Hofes) gleichfalls mit Gewölben oder kleinen Kuppeln bedeckt waren.

Eine der zuerst beschriebenen Form der Moschee[3]) im Grunde gleiche Anlage zeigen auch die Palastbauten. Jakob Falke (Zeitschrift für bildende Künste I. Bd.[4]) S. 100) meint, daß die Nachfolger des Propheten hier nur älterer arabischer Sitte gefolgt seien, welche die Brunnen einfriedete und Zelte und Wohnungen, soweit es das Nomadenleben gestattete, um die Einfriedigung aufschlug. Das Aeußere dieser Königswohnungen war fast nackt und ohne Schmuck, da der Araber für großartige Façadenbildung keinen Sinn hatte, desto mehr aber für die Ausschmückung des Inneren besorgt war. Die Zimmer

---

[1]) Damit die Betenden ihr Gesicht sicher nach Mecca wenden können, ist eine Nische angebracht, welche diese Richtung — die Kibla — bezeichnet. Diese Nische heißt Mihrab, worunter Manche sich einen Altar gedacht haben, obwohl diese Einrichtung mit dem Altare nichts gemein hat.

[2]) In vielen Moscheen ist eine zweite höher gelegene Kanzel angebracht, von welcher aus das Throngebet — die Kotba — für den rechtmäßigen Landesherrn, eigentlich den Kaliphen am Freitag — welches der eigentliche Feiertag der Muhamedaner ist — gebetet wird.

[3]) Diese Bezeichnung ist nach Haneberg zunächst aus dem französischen Mosquée entstanden, welches das spanische Mezquita zum Vorgange hat. Dieses bedeutet den „Ort zum Anbeten."

[4]) Vgl. A. Fr. v. Schack: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Berlin 1865. 2 Bde.

gruppiren sich alle um regelmäßige Höfe herum, die nicht den Zweck haben, wie bei unseren Palästen, Licht in die Zimmer zu bringen, sondern sich selber Zweck und Wohnräume sind, die liebsten sogar in des Sommers Hitze und darum geschmückt mit allen Reizen, welche Kunst und Natur zugleich über sie ausgießen konnten. Säulengänge umgeben sie, geschmückt und überzogen mit all' der Kunst, welche sich nur im Innern der Paläste, an Fußböden, Wänden und Decken zu entfalten vermag. Kunstreiche Springbrunnen schleudern ihre Wasserstrahlen hoch empor und lassen sie als Staub- und Thautropfen herabfallen auf Myrthengebüsche und ewig blühende Rosenhecken, welche ein fischreiches Marmorbassin bekränzen oder aus Lauben fließende, klare, in kostbares Gestein gefaßte Bäche überwölben. So vereinigt sich hier die Frische der offenen Luft, die feuchte Kühle des fließenden oder zersprengten Wassers, das Murmeln der Bäche, das Rauschen der Fontänen, der Schatten und das Halbdunkel der Säulengänge, der Duft der Blumen und der blühenden Gesträuche und die verschwenderischeste Kunst einer farbenüppigen Ornamentation. Wenn der Hof somit nur ein Saal unter freiem Himmel ist, so sind die Zimmer gleich den Boudoirs zu diesem Saal; sie sind die Räume, in welche man sich gegen die Mittagshitze, gegen schlechtes Wetter und die scharfe Luft des Winters zurückzieht. Die Elemente der Kunst sind dieselben in ihnen, nur daß statt des offenen Himmels eine Decke oder eine Kuppel sie abschließt, welche alle Pracht, die nur der üppigen Phantasie des Morgenländers erdenkbar ist, zur höchsten Potenz gesteigert enthält. Mit einfacheren Marmormosaiken beginnt der Fußboden, der wohl Springbrunnen und Bassins in seiner Mitte hat; an den Fußboden schließen sich die Lambris mit geometrischen Ornamenten aus glasirten Thonflächen in secundären Farben; darüber beginnt dann in Blau, Roth und Gold die Arabeske (aus dem Pflanzenreiche entlehnte Verzierung) ihr Spiel, das immer reicher und reicher sich gestaltet, je höher es aufsteigt, durchzogen von den kunstvollen Zügen der Inschriften, die nur ein neues Motiv der Ornamentation hinzufügen.

Bei der künstlerischen Ausprägung der Grundformen macht sich zwar kein neues constructives System, wohl aber eine Reihe neuer Einzelheiten geltend. Der Kunstsinn der Araber war nicht stetig, nicht ernst genug, um die Architektur in constructivem Sinne bedeutend zu fördern, während gerade die Beweglichkeit ihrer Phantasie dahin führte, mancherlei originelle Bildungen der architektonischen Tradition hinzuzufügen, welche Bildungen und Formen oft aus einem Mangel

an technischem Verständniß hervorgehen. Ein solcher Mangel an technischem Verständniß zeigt sich in der Vernachlässigung jeder Rücksicht auf die constructive Bedeutung der architektonischen Formen. Die Araber benutzen daher Formen, die bestimmte statische Zwecke haben, lediglich als Decoration, und die Folge davon ist nicht nur, daß sie dieselben in einer neuen und dem Sinne der Construction widersprechenden Weise mit ihrer Umgebung in Verbindung setzen, sondern daß sie außerdem diese Formen vielfach verändern, um ihnen eine Mannigfaltigkeit und einen Reichthum zu verleihen, den sie auf dem Gebiete der an der constructiven Bedeutung festhaltenden byzantinischen Kunst nie gewinnen konnten. Dieß betrifft hauptsächlich den Bogen und die Kuppel.

Um nun zuerst vom Bogen zu handeln, so wurden die Pfeiler oder Säulen selten durch einen Halbkreisbogen verbunden, sondern mittelst eines Spitzbogen, oder häufiger durch den Hufeisenbogen, der dadurch entstand, daß man mehr als einen Halbkreisbogen bildete und die Schenkel desselben nach unten sich einwärts biegen oder zusammenkrümmen ließ. Außerdem wurde der Kielbogen zur Anwendung gebracht, der zuerst halbkreisförmig aufsteigt, um mit auswärts geschweifter Spitze zu enden, wodurch er mit einem nach aufwärts gerichteten Schiffskiel Aehnlichkeit erhielt. Besonders ist noch der Zackenbogen zu erwähnen, d. i. ein Rundbogen mit verlängerten Schenkeln, der in mehrere kleine Rundbogen gebrochen ist.

Diese Bögen setzten die Araber, um für die Decke größere Höhe zu gewinnen, oft über einander, knickten sie ein oder ließen sie selbst einander durchschneiden, so daß das Ganze, zumal bei dem außerordentlichen Reichthum von Bögen und Säulen, der zur Verwendung kam, einen wundersam phantastischen an die Märchenwelt des Orients erinnernden Anblick darbietet.

Die Säulen der arabischen Bauten sind elegant und überschlank. Ihre Basis bilden einige Ringe, das Kapitäl ist ziemlich willkürlich behandelt, oft langgestreckt, besteht aber meistens aus einem ausladenden, in's Viereck übergehenden Knauf, der mit Blattwerk verziert ist über dem ebenfalls verzierten Säulenhals; der Abacus ist einfach, viereckig.

Die Ueberdeckung der Räume geschah entweder mit Holzdecke oder mittelst des byzantinischen Kuppelbaues. Die Kuppel bleibt der von den Byzantinern angewendeten Construction treu; nur ihre äußere Form, wo sie hervorragend sich markiren soll, erhält entweder einen stark überhöhten oder vielfach geschweiften, ausgebauchten Umriß, der übereinstimmend mit den Bogenlinien die besondere Phantastik des

orientalischen Sinnes bezeugt. Eine ganz besonders eigenthümliche, den Arabern ausschließlich angehörende Form der Wölbung aber ist das Stalaktitengewölbe, das mehr als irgend ein anderes Detail den Charakter der arabischen Kunst ausdrückt. Es erwächst aus einer Anzahl von einzelnen über einander aufgethürmten kleinen Nischen oder kleinen, scheinbaren, aus verschiedengestalteten Zapfen von Holz oder Stucco gebildeten Kuppeln, welche die Gewölbe und Kuppeln von unten her überziehen. Daran hängen dann die Theile, welche die Stützen bilden sollten, frei herunter, während im Inneren reiche Farben angebracht und hier und da noch kleine mit farbigem Glas verschlossene Oeffnungen gelassen sind, so daß das Spiel von Licht und Farben in dem Halbdunkel der Vertiefungen von wahrhaft zauberischer Wirkung wird.

Hiemit hätten wir den Baustil des Islam gekennzeichnet bis auf Einen wichtigen Theil, nämlich die Ornamentik, welche Jakob Falke geradezu als den wichtigsten Theil der arabischen Kunst bezeichnet, worin er in sofern Recht haben mag, als eben der Hauptvorzug dieses Baustiles in der phantasievollen Ausschmückung der Innenräume besteht. Ueber das Wesen dieser ornamentalen Kunst sind wir aber nur unvollständig unterrichtet. Wir wissen nur, daß menschliche Darstellungen und Thierbilder (die durchweg stilisirt d. h. ornamental und wie Pflanzenformen willkürlich behandelt werden, so daß wir die Urbilder derselben kaum mehr erkennen können,) nur sehr selten vorkommen, während das Pflanzenornament sehr häufig ist. Aber auch die Pflanzen hat der Araber aus Naturformen zu Kunstformen erhoben und bis zur Unkenntlichkeit ihrer Originale stilisirt. Wenn man darum sagt, daß der eine Theil des maurischen Ornamentes wirklich von der Natur herstammt, so ist damit nicht gemeint, daß der Araber selbst denselben der Natur unmittelbar entnommen und ihn naturalistisch getreu wiedergegeben habe, da vielmehr nachgewiesen werden kann, daß er seine Bestandtheile der römischen und byzantinischen Kunst entlehnt und sie dann vollständig nach eigenem Kunstgefühle zur freien Arabeske umgebildet hat, so daß in ihrer Vollendung weder die Natur, noch das römisch byzantinische Laubwerk mehr erkennbar ist.

Das andere Element ist das geometrische oder lineare, Zusammenstellungen, Combinationen, Verschlingungen und Durchflechtungen von geraden und gebogenen Linien, Streifen und Bändern der einfachsten und der complicirtesten Art.

Beide Elemente, das geometrische wie das pflanzliche, verwendet

der arabische Künstler in höchst geistreicher und wunderbar mannigfacher, unerschöpflich wechselnder Weise, indem er je nach seiner Absicht und der Bestimmung des zu schmückenden Platzes jedes für sich gebraucht oder sie ineinander und miteinander Verbindungen eingehen läßt. So gewinnt er Ornament auf Ornament und Ornament in Ornament, mit dem er alle Flächen überzieht, so daß kein Fleckchen dem Auge sich bietet, das von der Verzierung leer oder vergessen wäre.

Eine eigenthümliche Decoration gewährt ferner die ornamental behandelte Schrift in zwei Arten, deren eine die kufische, mehr gerade Linien hat, während die andere, die spätere Kursivschrift, geschweifter ist.

So sehen wir denn in den Arabesken eine rhythmisch bewegte Gliederung von in verschiedenster Weise verknüpften Figuren. Die eine Gestalt greift in die andere über, es ist ein ewiges Fliehen und Suchen, Necken und Jagen der Formen, in dem die rastlos schweifende Phantasie ebensowohl wie der grübelnde combinirende Verstand ihren Stolz und ihre Befriedigung finden.

All' dieser Reichthum aber schmückt, wie schon bemerkt, nur das Innere; das Aeußere dagegen ist gewöhnlich schmucklos. Doch versteht die Architektur des Islam, wo es nöthig ist, auch nach Außen durch hohe Portalnischen, die oft reich geschmückt sind, durch phantastisch gebildeten Zinnenkranz, bisweilen auch durch offene Hallen, sowie in gewissen Anlagen durch stattlichen Kuppelbau eine lebendige künstlerische Wirkung zu erzielen.

Diese so eben geschilderte Kunstrichtung erlangte eine ungeheure Ausdehnung, da sie Eingang fand in Arabien, Palästina und Syrien, in Aegypten, wo besonders Kairo eine Menge prächtiger Denkmale besitzt, in Sicilien, wo die Zisa, ein bei Palermo gelegenes Lustschloß, der bedeutendste Ueberrest ist. Die edelste und consequenteste Entwicklung erreichte dieser Stil auf der pyrenäischen Halbinsel, wo er in seiner ersten Periode sich an römische und byzantinische Formen, selbst auch an die altchristliche Basilika anschloß, während er in der zweiten Periode seine volle Eigenthümlichkeit entfaltete. Das wichtigste Bauwerk der ersten Periode ist die Moschee zu Cordova, deren Grundplan 560 Fuß Länge bei 400 Fuß Breite mißt. Das hervorragendste Bauwerk der zweiten Periode ist die gewaltige Veste der Alhambra zu Granada, eines der bewunderungswürdigsten Bauwerke der Welt, angelegt auf einem der reizendsten Punkte der Erde. Eine Stunde lang dehnen sich auf steilem Bergrücken Gärten, Parkanlagen, Festungsthürme und die Paläste der

Alhambra, der rothen Burg aus. Die Hallen des Gerichtes, der Hof der Bäder, der Saal der Schwestern, der Löwenbrunnenhof, die Putzgemächer, der Thurm der Infantin, das Gemach des Königs sind Oertlichkeiten, welche ob ihrer originellen, künstlerischen Ausstattung trotz so unendlicher Prachtliebe als unerschöpfliche Quellen für Architekten und Maler hochgestellt werden müssen. Auch die Türkei hat in Constantinopel 346 Moscheen, von denen 74 von architektonischer Bedeutung sind, Persien besaß eines der vollendetsten Werke in der jetzt zertrümmerten Moschee zu Tabriz und höchst glänzend sind auch die Prachtbauten, welche seit dem sechzehnten Jahrhundert in Ispahan, der Residenz der Sofidendynastie, entstanden. Das muhamedanische Indien ist stolz auf den großartigen Palast und die Dschumma-Moschee zu Neu-Delhi und auf manche andere Denkmäler.

Schließlich mag noch erwähnt werden, daß die Moschee für den Muhamedaner nicht den hohen Charakter der Heiligkeit hat, wie die Kirche für den Christen. Er ehrt sie zwar, aber er ist nicht ängstlich in ihrer Benützung, wenn nur irgend ein frommer Zweck damit verbunden werden kann. Daher finden unbemittelte Reisende in ihr eine Herberge, Kranke ein Lazareth. Nicht selten diente sie der Gemeinde als Gerichtshof, denn auch die Rechtspflege ist etwas Heiliges. Nächst dem Gebete aber ist das Heiligste die Wissenschaft; ja diese steht hoch über der blinden Frömmigkeit. Darum öffneten sich die Pforten der Moschee gerne zunächst für gelehrte Erörterungen über Fragen des Gesetzes. Die unermeßliche Weite der Gesetzkunde gewährte bald auch solchen Gegenständen den Eingang, welche auf den ersten Blick der Religion ferne liegen. So kam es, daß unter einem und demselben Dache die fromme Gemeinde ihre Gebete hielt und ein Philolog irgend einen Dichter erklärte, wie denn der bekannte Hariri in einer Moschee zu Baßra über seine eigenen, nichts weniger als religiösen Dichtungen, Vorlesungen hielt. [1])

§. 33.

Der romanische Baustil.

Nach diesen Erörterungen über die Entwicklung der Baukunst des Orients kehren wir wieder zu jener Gestaltung zurück, welche die christliche Basilika im Laufe der Zeit im Abendlande angenommen

[1]) Vgl. Haneberg: Das Schul- und Lehrwesen der Muhamedaner im Mittelalter. München 1850. S. 10 f.

hat und treten nun ein in die zweite Periode der Geschichte der Architektur, welche den Zeitraum von 1000—1250 umfaßt und als die Baukunst des christlichen Mittelalters bezeichnet werden kann. Als Kunst des Mittelalters muß sie auch den Charakter des Mittelalters an sich tragen.

Die Geschichte des Mittelalters ist wesentlich Geschichte der Deutschen, die ja mit dem Sturze des Römerreiches der alten Zeit den Todesstoß gaben und die Resultate derselben sich aneigneten, um dieselben nicht nur als rechtmäßiges Erbe zu erhalten, sondern es auch stets zu vermehren und durch alle Jahrhunderte hindurch den Nachkommen zu überliefern. Die Deutschen sind die Träger der Cultur des Mittelalters. Schon durch die natürlichen Verhältnisse haben sie die Bestimmung und den Beruf zugewiesen erhalten, die Herrschaft in Europa zu führen und das erste und mächtigste Volk des Abendlandes zu werden. Ist ja doch Deutschland schon seiner geographischen Lage nach die Mitte, das Centrum, der Kern, das Herz Europas. Denn ziehen wir eine Linie der ganzen Ländererstreckung Europas entweder von Nordosten nach Südwesten, oder von Nordwesten nach Südosten oder vom Nordende nach dem Südende, so wird diese Linie stets nach Deutschland gehen und sogar die Mitte Deutschlands berühren. Also Deutschland ist die Mitte, ist das Herz Europas. Da nun aber Europa in seinen Ausdehnungs-Verhältnissen der beschränkteste, am leichtesten überschauliche, am meisten gegliederte, am meisten gangbare, belebte und bewegte, in seinen klimatischen Verhältnissen ferner der am meisten gemäßigte und einheitliche, da es vermöge der durch alle diese Eigenschaften geförderten Entwicklung seiner Völker der herrschende, geistig gestaltende, fortbildende Erdtheil, der Vorkämpfer der höheren Tendenzen der Menschheit ist: so mußte natürlich die Mitte eines solchen d. h. Deutschland eine ganz vorzügliche Bedeutung erhalten und ein unentbehrliches Glied für den Zusammenhang des Ganzen sein, wie für den Körper der Herzschlag, sein Lebenspunkt. Nur durch Deutschland werden die übrigen Theile Europa's zu einer wahrhaften Einheit zusammengehalten; denn rings um dasselbe gruppiren sich wie um ihren Mittelpunkt Rußland, Skandinavien, Großbritannien, die Niederlande, Frankreich, die Schweiz, Italien, die Türkei, Ungarn, Galizien und stehen mit ihm in unmittelbarer oder doch in naher mittelbarer Verbindung. Es treffen darum an seinen Grenzen, ja sogar innerhalb derselben die Hauptstämme der europäischen Bevölkerung mit ihren Sprachen zusammen, nämlich Slaven, Romanen und germanische Stämme, wodurch es von

selbst zum ethnographischen Grenz-, Vermittlungs- und Vermischungslande werden mußte. Kein Wunder darum, daß Deutschland nach der Völkerwanderung fortan der Sitz und Mittelpunkt der Cultur geblieben ist. Um so weniger kann man sich hierüber wundern, als auch die klimatischen Verhältnisse ganz geeignet waren, die Bewohner Deutschlands in solcher geistiger Verfassung zu erhalten, wie sie der Pflege und Beförderung der Cultur und des Geisteslebens besonders förderlich erscheint. Es erfreut sich nämlich Deutschland im Ganzen eines europäischen Mittelklimas, das eben so sehr von nordischer Armuth, welche den Geist abstumpft, wie von südlicher Fülle, welche die Thatkraft erschlafft und die Sinnlichkeit überreizt, zu schützen geeignet ist. Wenn nun die geographische Bodenlage und die klimatischen Verhältnisse von nicht geringem Einflusse auf das Cultur- und Geistesleben sind, so kann uns auch die Wahrnehmung nicht mehr befremden, daß Deutschland als ein Hauptland auch der historischen und geistigen Mitte erscheint, als das von allen Seiten an sich ziehende Ideen-Centrum Europas, als das in dieser Hinsicht einerseits der ganzen Welt bedürftige Herz, gerade so, wie das leibliche Herz des ganzen Körpers bedarf, andererseits aber auch als das nach allen Seiten hin Leben verbreitende Herz, wie ja auch das leibliche Herz die belebenden Blutkanäle über den gesammten Körper hinleitet. (Ausführlicheres über diesen Gegenstand ist zu lesen S. 1—58 in dem vortrefflichen Werke: Das deutsche Land ꝛc. von Prof. Dr. J. Kutzen, Breslau 1855.)

Noch einen anderen Punkt müssen wir nothwendig erwägen, wenn wir uns den Weg zum richtigen Verständnisse der mittelalterlichen Kunstthätigkeit bahnen wollen, und dieß ist die durch Karl den Großen und den Papst Leo III. vollzogene Wiedererrichtung des abendländischen Kaiserthums und die dadurch bewirkte enge Verbindung der Kirche mit dem Staate in der Weise, daß die weltliche Macht zwar frei und selbstständig war, aber doch zu der geistlichen in einem gewissen untergeordneten Verhältnisse stand. „Durch die enge Verbindung der Kirche mit dem Staate — sagt Dursch (Aesthetik, S. 172), durch die Weihe aller Lebensverhältnisse durch die Kirche, durch die kirchliche Gesinnung in allen Beziehungen und durch den lebhaften Hinblick von der Zeit auf die Ewigkeit bekam das Mittelalter einen poetischen Charakter und war der Kunstentwicklung sehr günstig." Nicht minder war auch für die Kunst von den wohlthätigsten Folgen begleitet die jetzt herrschend gewordene bürgerliche Freiheit[1]), wie sie durch das germanische

[1]) Vgl. auch Dursch, symb. Ch. S. 282 ff.

Staatsleben ermöglicht ward, durch jenes eigenthümliche Staatsleben nämlich, das man als Lehenstaat bezeichnet. Durch das Lehenwesen gestaltete sich ein Verhältniß, in welchem Freiheit und Ordnung gleichmäßig Geltung hatte, es entstand eine Gliederung der menschlichen Gesellschaft, bei welcher sich Jeder in seiner Sphäre ungehindert bewegen konnte. Denn der Grundhold war wirklich frei und doch zugleich durch Treue seinem Grundherrn untergeben. Der Grundeigenthümer war wieder einem Höheren untergeordnet und so fort stand immer der Niedere unter einem Höheren, so daß sich das ganze politische Leben als eine Stufenfolge gestaltete, an deren obersten Stelle der höchste Herr des Reiches, der Kaiser, stand. Diese oberste Herrschaft des Kaisers war aber keine despotische, da ja die Kirche die Lehre von der wesentlichen Gleichheit aller Menschen stets einschärfte und dadurch die persönliche Freiheit des Einzelnen sicherte und schützte. Und von diesem Gesichtspunkte aus muß man zugestehen, daß der Charakter des Mittelalters dem aller früheren Entwicklungsstufen diametral entgegengesetzt war. War es ja der echt christliche Geist, der alle Verhältnisse durchdrang und beherrschte, und der selbst die Waffengewalt weihte und dem Ritterthume die Verpflichtung auferlegte, die Ordnung Gottes auf Erden aufrecht zu erhalten, die Unschuld zu schützen, den Schwachen und Unterdrückten zu ihrem Rechte zu verhelfen. Und so konnte Lübke mit Recht den Charakter dieser Zeitepoche als einen „hierarchisch-aristokratischen" bezeichnen; nur darf man hier mit dem Begriffe „aristokratisch" nicht den Gedanken an die alten Aristokratien verbinden, in denen die Schwachen nicht nur nicht geschützt, sondern vielmehr unterdrückt worden waren, während jetzt die Aristokraten den Schutz der persönlichen Freiheit zu ihrer Aufgabe machten und also den Bemühungen der Kirche hilfreich sich anschloßen.

Die jetzt gewährleistete persönliche Freiheit hatte aber keineswegs die Vereinzelung und Absonderung der Individuen zur Folge, vielmehr hatte das Bewußtsein der wesentlichen Gleichheit und das Bewußtsein des gleichen Lebenszieles und derselben Richtung eine vereinigende Kraft, indem Viele sich zu gegenseitiger Unterstützung in dem gemeinsamen Streben zusammenfanden in den klösterlichen Ansiedlungen, welche auch die vorzüglichsten Werkstätten der Kunstthätigkeit sowie der Hort der Wissenschaften geworden sind.

Hiemit nun möchte das Mittelalter so weit charakterisirt sein, daß wir im Stande sind, die Bauwerke jener Epoche, in die wir im Laufe unserer Untersuchungen jetzt einzutreten haben, gerecht zu beurtheilen und richtig zu würdigen.

Bevor wir jedoch anfangen, das System der romanischen Bauart uns klar zu machen, mag noch die Frage kurz erledigt werden, warum wohl dieser Baustil als „romanischer" bezeichnet wird, da er doch, wie so eben dargestellt, vorzüglich bei den germanischen Völkern seine Ausbildung gefunden hat? Lübke beantwortet uns diese Frage dahin, daß in diesem Baustile sich Altchristliches und Byzantinisches mit Elementen des nationalen Charakters der germanischen Völker vermischte. Wie man nun die Sprachen, welche aus der lateinischen durch ähnliche Mischung hervorgegangen sind, die romanischen nennt, so bezeichnet man den Baustil, welcher zu derselben Zeit durch gleiche Entwicklung entstanden ist, mit gleichem Ausdruck. Zudem fand diese Bauart nicht allein bei den Deutschen, sondern auch bei allen Völkern der römisch-katholischen Kirche, also auch bei den romanischen Anwendung.

Das System des romanischen Stiles betreffend ist nun zu sagen, daß sich derselbe aus der lateinischen Basilika herausgebildet und sich mit den Elementen des byzantinischen Centralbaues verbunden habe, so daß er eine Vereinigung der centralen und bilateralen Symmetrie darstellt. Die romanische Kirche hat nämlich in ihrem Grundriß ein Maß zum Ausgangspunkte genommen, von welchem die gesammte Anlage bedingt ist und welches, sich nach verschiedenen Seiten hin wiederholend, den eigentlichen Centralpunkt der Grundform bildet. Dieses Maß nun ist die sogenannte „Vierung" [1]) d. h. jenes Quadrat, welches entstand, indem man zwischen das Langhaus und die Apsis der Basilika ein Querschiff einfügte, welches das Mittelschiff durchschnitt. Diese Vierung oder Quadratur war also ein dem Quer- und Mittelschiff gemeinsames Feld und durch ihre Seiten war die Breite des Mittelschiffes, des Querschiffes und des Chorraumes bestimmt. Indem sich dann an dieses gemeinsame oder centrale Feld je ein gleiches Quadrat zur rechten und linken Seite anschloß und auch nach vorne zwischen der Apsis und der Vierung ein solches eingeführt wurde, während sich dasselbe Quadrat im Mittelschiffe des Langhauses mehrmals [2]) wiederholte: so entstand eine ausgebildete Form des lateinischen Kreuzes. Da die im Mittelschiffe sich wiederholenden gleichen Quadrate auch als solche erscheinen mußten durch Begrenzung, die am füglichsten durch Pfeiler angedeutet

[1]) Das Viereck war auch das Grundmaß der Stiftshütte, siehe Dursch, symb. Ch. rc. S. 108.

[2]) meistens dreimal.

wurde, so waren auch die Pfeilerabstände durch die „Vierung" bestimmt, sowie auch die Anzahl derselben durch die Anzahl der Quadrate geregelt und bedingt war. Zugleich waren die Pfeiler (oder in der früheren Zeit noch die Säulen) es, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennten, deren Breite die Hälfte der Vierungsbreite und also auch die Hälfte der Breite des Mittelschiffes betrug. Die Länge der Seitenschiffe war indeß nicht überall gleich, indem sie bald nur bis zum Querschiff sich erstreckten, bald aber auch jenseits des Querschiffes sich noch fortsetzten und zur Seite des Hauptchores entweder in einer geraden Linie oder mit einer kleinen Apsis abschließen, oder aber auch einen Umgang um den Altarraum bilden und in diesem Falle manchmal selbst wieder von einem Kapellenkranze umschlossen werden. Auch die Seitenschiffe sind, wie das Mittelschiff, quadratisch gegliedert. Da aber die Breitseite des Seitenschiffes nur die Hälfte von der des Mittelschiffes beträgt, so kann selbstredend auch das Quadrat der Abseite nur halb so groß sein als das Quadrat der Vierung, woraus folgt, daß die Anzahl der Quadrate der Abseiten nochmal so groß sein muß als die Quadratenzahl des Mittelschiffes. Deßhalb finden wir auch, daß zwischen zwei durch die Seitenlänge der Vierung getrennte Pfeiler anfänglich eine Säule gestellt wurde zum Behufe der Begrenzung der Abseitenquadrate, bis dann später die Entfernung der Pfeiler überhaupt auf die Hälfte der Vierungsseite zurückgeführt wurde. So waren denn alle Dimensionsverhältnisse durch das ganze oder halbe Grund- oder Vierungsquadrat bestimmt, selbst die Rundung der Chorapsis, da ja auch deren Breite nur die Hälfte des Mittelquadrates betrug. Nehmen wir dann noch an den Enden der Seitenschiffe den Raum für die Thürme dazu, so haben wir im Vorstehenden den ganzen Grundriß der romanischen Kirche zusammengefaßt.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung des Aufbaues, so sehen wir, daß die Vierung sich gegen das Mittelschiff hin öffnet mit ihrem großen Gurtbogen, der — die Stelle des Triumphbogens der altchristlichen Basilika vertretend — die beiden gegenüberstehenden Pfeiler mit einander verbindet. Von eben diesen Pfeilern gehen nun auch die Längenbögen aus, welche die Säulen oder Pfeiler mit einander verbinden und dadurch jene Arkadenreihen bilden, durch welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen getrennt ist. Nicht selten kommt es auch vor, daß über den Bögen, welche die unmittelbar nebeneinanderstehenden Pfeiler oder Säulen mit einander verbinden, noch ein weiterer Bogen mit Ueberspringung eines Pfeilers (also vom ersten auf den dritten Pfeiler) gespannt wird. Ueber den Arkadenbögen erhebt sich die

Oberwand des Mittelschiffes in ansehnlicher Höhe (nämlich ungefähr 2 oder $2\frac{1}{2}$ mal so hoch als die Weite desselben ist). Diese Oberwand, — zu deren Belebung in der Regel über den Arkadenbögen ein aus mehreren Gliedern zusammengesetztes, bisweilen reich skulpirtes Gesimsband hinläuft, von welchem (Gesims) bei einigen Kirchen senkrechte Wandstreifen auf die Kämpfer und Kapitäle der Pfeiler oder Säulen sich herabziehen, — ist oben dem Arkadengesims mit kleinen, nach außen und innen ausgeschrägten, im Halbkreise geschlossenen Fenstern versehen, so daß das Mittelschiff eine selbstständige von oben einfallende Beleuchtung erhält, wie auch in den Umfassungsmauern der Seitenschiffe zur Erhellung dieser Nebenräume eigene Lichtöffnungen angebracht sind. Anfänglich waren die Fenster einzeln, später wurden sie in Gruppen von zwei und drei angeordnet. Daß nun auch in den Apsiden Fenster angebracht wurden, und zwar je eines in den kleineren, drei aber in der Hauptapsis, muß im Gegensatze zur Apsis der Basilika besonders erwähnt werden.

Einen wesentlichen Fortschritt der Kirchenbaukunst zeigt uns der romanische Stil in der Verbindung der Thürme mit den Kirchen. Es war eine nicht geringe Aufgabe, die Thürme in organische Verbindung mit dem Kirchengebäude zu bringen und mit allen Theilen desselben sie in ein harmonisches Verhältniß zu setzen. Daß diese Aufgabe nicht so leicht zu lösen war, sehen wir aus dem Umstande, daß man lange sich nicht zu überzeugen vermochte, welches wohl die geeignetste Stelle für die Thürme wäre, weßhalb man sie theils an die vier Ecken, welche das Mittelschiff mit dem Querschiff bildet, theils an die zwei Ecken des Choransatzes, theils an die Façade setzte. Indeß schien man sich doch schon frühe für die Stellung der Thürme an der Westseite (oder an der Façade) zu entscheiden, wo entweder Ein Thurm auf dem Mittelschiffe oder zwei Thürme über den Seitenschiffen errichtet wurden. „Weil nur ein Thurm das ganze Mittelschiff verdeckt und nur die niedrigen Seitenschiffe erscheinen läßt, wurden zwei Thürme sehr beliebt.[1]) Diese lassen das hohe Mittelschiff zwischen sich erscheinen, übernehmen theilweise den Dienst der Seitenschiffe, indem sie die Mauern des Mittelschiffes stützen und der architektonischen Verzierung der Façade Raum lassen. Sie stehen gleichsam als Beschützer des Gebäudes und als Wächter des Heiligthums an dieser Stelle, indem ihre Construction von dem Boden an

[1]) Neben den zwei Thürmen kommt indeß auch über der Vierung noch manchmal eine Kuppel vor.

beginnt. Weil der deutsche Kunstsinn Symmetrie, Harmonie und Rhythmus liebte, mußten die Thürme mit der Höhe des Mittelschiffes und dieses mit der der Seitenschiffe in ein bestimmtes Verhältniß treten. Für das Verhältniß der Schiffe zu einander wurde ein bestimmteres Maß angenommen als für das der Thürme zu diesen, indem das Mittel- und Querschiff die gleiche Höhe, die Seitenschiffe aber nur die Hälfte ihrer Höhe haben. Die Chornische, welche sich an das über die Kreuzung hinaus fortgesetzte Mittelschiff anschließt, ist niedriger als dieses." (Dursch, Aesthetik der christlichen bildenden Kunst. S. 179). Was dann die Form der Thürme betrifft, so haben dieselben regelmäßig quadratische Grundform, die oben bisweilen in's Achteck übergeht. Sie steigen in mehreren Geschossen auf, die durch horizontale Gesimse mit darunter hinlaufendem Rundbogenfries abgetheilt sind, während die Wand durch Lisenen (an den Kanten und an den Mauerflächen), sowie durch Blendarkaden belebt wird. Eine lebendige Schattenwirkung erhalten die Thürme ferner durch die Schallöffnungen der oberen Geschosse, welche durch paarweise oder zu dreien gruppirte und durch Säulchen getheilte fensterartige und im Halbkreis überwölbte Durchbrechungen der Mauer gebildet werden und die mit der zunehmenden Höhe des Thurmes immer größer und zahlreicher werden, so daß die Masse des Thurmes im Aufwachsen leichter und freier sich erhebt. Um den Uebergang von diesen Säulen zu der dicken Mauer zu vermitteln, wird auf das Säulenkapitäl ein nach oben ausladender keilförmiger Kämpfer aufgesetzt, ein Glied, welches vielleicht dem byzantinischen Kapitälaufsatz seine Entstehung verdankt. Die Bedachung der Thürme (der Helm) besteht aus einem ihrer Grundform entsprechenden, also vierseitigen oder polygonen Zeltdache, welches manchmal zwischen den über den Seiten des Thurmes sich erhebenden stumpfen Giebeln aufsteigt. Auch findet sich in dieser romanischen Zeit ein häufig vorkommendes Dach besonderer Art, dessen Flächen verschobene Vierecke sind, welche, von Giebeldreiecken aufsteigend, in gemeinsamer Spitze gipfeln. (Der große westliche Thurm in Maria Laach; die neuen Thürme der Klosterkirche Niedernburg in Passau.)

Wie die Thürme nicht als kahle Flächen, sondern durch verschiedene Glieder belebt erscheinen, so vermied man auch an dem gesammten Aeußeren der Kirche jene todte und kahle Behandlung der Mauerfläche, wie sie den altchristlichen Basiliken eigen war. Hier im romanischen Stil ist Alles Leben, Alles organisch gegliedert, Alles in wohlthuender Bewegung, weßhalb auch die Mauerflächen durch Glieder

belebt sein müssen. Und so läuft denn nun den ganzen Bau ein gemeinsamer Sockel, dessen Glieder häufig die Elemente der attischen Basis und verwandte Formen zeigen. Von diesem Sockel steigen kräftige pilasterähnliche Streifen vertikal auf, die sogenannten Lisenen, die bis dicht an das Dach reichen und nicht bloß die Ecken einfassen, sondern, den einzelnen Abständen des Inneren entsprechend, die gesammte Mauerfläche in bestimmte Felder theilen. Unter dem Rande des Daches sind die sämmtlichen Lisenen durch den sogenannten Rundbogenfries, der aus einer Reihe von kleinen Rundbögen besteht, verbunden. Dieser Bogenfries, — der ein untrügliches Merkmal romanischer Bauten und vielfach verschieden gebildet ist, indem er bald einfach, bald gegliedert erscheint, bald wiederum die Bogenschenkel auf Consolen ruhen, bald ohne dieselben sind —, hat über sich das Dachgesims, mit welchem er häufig durch ein Band verbunden ist, das schachbrettartig oder schuppenförmig, oder mit über Eck gestellten Steinen (dem sogenannten romanischen Zahnschnitt) verziert ist. Ist nun auf solche Weise die Mauerfläche des Langhauses gegliedert, an welcher die Flächen mit den Fenstern als vertiefte Felder erscheinen, so wendete man der östlichen und westlichen Seite der Kirche eine noch glänzendere Ausstattung zu. An der östlichen Seite nämlich sollte die große Chornische, die Hauptapsis schon äußerlich als besonders ausgezeichneter Raum sich darstellen, weßwegen ihr eine reichere Behandlung zu Theil wird und namentlich eine völlig freie, auf kleinen Säulchen ruhende Galerie ihr hinzugefügt wird, die nicht allein die Mauermasse vermindert, sondern auch dem sonst so ernsten, gemessenen Körper dieser Architektur eine lebendige, heitere Bekrönung gibt.

Dem Chore gegenüber, also an der Westseite, befindet sich der Haupteingang, das große Portal, welches den Mittelpunkt der Façade bildet, auf deren architektonische Gliederung und Belebung man früh bedacht war. Daß in dieser Zeit, wo die christliche Religion die Welt beherrschte und alle Verhältnisse und Beziehungen des Lebens durchdrungen hatte, sich für die Stätte ihres Cultus keine solche Façade mehr eignete, die den Eingang in den Tempel des Friedens verdeckte, versteht sich von selbst. Vielmehr sollte, wie eben so schön als richtig Dursch sich ausspricht (S. 177) „die Kirche, die nun über das Heidenthum in Deutschland gesiegt hatte, sich mit offener Stirne der Welt zeigen. Das Portal, das bisher in rechtwinkliger Linie sich darstellte, vertrug sich nicht länger mit der architektonisch gezierten Façade, sondern mußte auch einen entsprechenden Schmuck

annehmen. Um hier eine Uebereinstimmung zu erzielen, fing man an, über dem Portal einen Bogen zu wölben und die Oeffnung in der Mauer ganz besonders zu gestalten. Man erweiterte nämlich die Oeffnung von innen nach außen, oder gab der Wand eine schiefe Fläche, auf welcher sodann Pfeiler und Säulen angebracht, und somit Rundes mit Eckigem verbunden wurde. Die Architektur fand hier Gelegenheit, einen reichen Schmuck anzubringen. Die Einschrägung der Portalöffnung wurde in den Abstufungen und Säulen auch in dem Bogen fortgesetzt, der sich über derselben wölbte, wodurch sich äußerlich die architektonische Beschaffenheit des Inneren ankündigte. Wenn der Eingang durch einen geraden Steinbalken abgeschlossen wurde, was meistens geschah, so bildete sich durch die Wölbung über der Thüre das bekannte Bogenfeld (Tympanum), welches der Skulptur bald einen geeigneten Platz für ihre Werke bot." [1])

Diese Beschreibung des Portals von Dursch scheint so klar und prägnant, daß wir nichts weiter hinzuzusetzen brauchen; und da die Dächer nichts Besonderes haben, sondern wie in früherer Zeit behandelt werden nur mit dem Unterschiede, daß für reichere Bedeckung außer vergoldetem Kupfer gerne Blei gewählt wurde; so können wir uns nun, nachdem wir Grundriß, Aufbau und äußere Gestalt der romanischen Kirche kennen, in deren Inneres begeben, um Dasjenige noch in's Auge zu fassen, was bisher unserer Betrachtung entgangen ist.

Treten wir durch das Hauptportal in die romanische Kirche ein, so begegnet unserem Blicke, da der Narthex und das Atrium der Basilika weggefallen ist, am östlichen Theile derselben sogleich ein durch steinerne Schranken umschlossener Raum, der das jenseits der „Vierung" gelegene Quadrat nebst der daran sich anschließenden Apsis von dem Langhause und den Seitenflügeln des Querschiffes abgesondert und als Chor für die Geistlichkeit [2]) dient. Dieser Chor springt um so mehr in die Augen, als er sich um einige Stufen über die Flur der Kirche erhebt, welche Erhöhung durch die unter demselben angelegte Krypta oder Gruftkirche bedingt ist. Die Krypta, die in der älteren romanischen Zeit keiner bedeutenderen Kirche fehlt, ist eine eigentliche Unterkirche, die durch meistens zwei Säulenreihen in drei

---

[1]) Ueber dem Portal wird manchmal ein großes Kreisfenster angebracht, das durch speichenartige Rundstäbe gegliedert ist, weßhalb es den Namen Radfenster erhält.

[2]) darum heißt er auch Presbyterium.

Schiffe getheilt wird und immer gewölbt ist. Sie hatte ihren eigenen Altar, unter welchem sich die Gebeine eines Heiligen befanden, woraus zu erhellen scheint, daß sie ihrem eigentlichen Ursprunge nach aus der altchristlichen Zeit stammt und in der althergebrachten Gewohnheit, über den Gräbern der Martyrer das Opfer des neuen Bundes zu feiern, ihre Wurzel hat. Später diente sie als Begräbnißstätte[1]) für besonders ausgezeichnete Personen, für die Stifter der Kirche, für die Bischöfe und Aebte. Ueber dieser Krypta, in welche man von der Oberkirche auf steinernen Treppen hinuntersteigt, erhebt sich also das über das Langhaus erhöhte Presbyterium, umschlossen durch niedrige Brüstungsmauern, die an der dem Mittelschiffe zugekehrten Seite mit einer Art von Tribüne versehen war, auf welcher sich die Pulte zur Ablesung der Epistel und des Evangeliums befanden, weßwegen sie den Namen „Lettner" (Lectoriner, Platz für die Lesung) erhielt.

Den Haupt- und Glanzpunkt des Presbyteriums oder des hohen Chores nimmt aber der Altar ein, wie auch ganz natürlich ist, da ja die christliche Kirche nicht so fast „wegen der Lehre, die — wie Kreuser S. 64 sagt — in jeder Schule, Synagoge und Räumlichkeit stattfinden kann, sondern wegen des heiligen Opfers" gebaut wird. Das heilige Opfer aber verlangt einen Altar. Auf den Altar und sein Opfer bezieht sich und um ihn bewegt sich als um seinen Hauptmittelpunkt das ganze christliche Leben, Thun, Lehren. Vom Altar und seinem Opfer geht alle übernatürliche Kraft aus und aller Segen, auf ihn sind darum auch alle Augen und Herzen der Christen hingerichtet. Und eben darum muß er eine solche erhöhte und ausgezeichnete Stellung einnehmen, daß er Allen sichtbar sich darstellt.

Wenden wir nun unseren betrachtenden Blick aufwärts, so begegnen wir über den Pfeilern und über den Gewölben der Seitenschiffe, die eben wegen des Gewölbes einen festen Unterbau bieten, bisweilen Emporen, die sich mit Säulenstellungen gegen das Mittelschiff öffneten und über den Arkaden die Wandfläche durchbrachen. Auch über dem westlichen Theile des Mittelschiffes, das sich zwischen den beiden Thürmen in der Weise fortsetzt, daß der dadurch gewonnene Raum nach Art einer Vorhalle[2]) angelegt wird, ordnete man, namentlich in Nonnenklosterkirchen eine Loge oder Empore an, die sich ebenfalls durch einen Rundbogen (und eine Säulenstellung) gegen das

[1]) Es scheint hier der Gedanke an die Gemeinschaft der Heiligen, an die leidende, streitende und triumphirende Kirche maßgebend gewesen zu sein.

[2]) Paradies genannt.

Mittelschiff öffnete.[1]) Auf dieser Empore nahm die Aebtissin mit ihren Nonnen ihren abgesonderten Sitz ein. Diese Galerien oder Emporen gewährten der sonst kahlen Oberfläche Belebung und brachten eine freiere Gliederung des Oberbaues hervor, weßhalb man den Schein derselben selbst da noch festhielt, wo man keine Emporen anlegte, indem man ein sogenanntes Triforium,[2]) einen schmalen Laufgang, bestehen ließ.

Noch eine Stufe höher den Blick gerichtet treffen wir auf die Bedeckung der romanischen Kirche, in Bezug auf welche wir zwei Arten zu unterscheiden haben, nämlich flach gedeckte und gewölbte. Die flachgedeckte Kirche, — die noch während des ganzen zwölften Jahrhunderts hie und da vorkommt, früher aber herrschend war, obgleich schon gegen Ende des elften Jahrhunderts in mehreren Ländern gleichzeitig die gewölbte romanische Basilika auftritt, — brauchen wir hier nicht näher zu betrachten, da schon in der Beschreibung der altchristlichen Basilika davon die Rede gewesen. Wohl aber verdient es die gewölbte Basilika, daß wir ihre Bedeckung einiger Aufmerksamkeit würdigen. Schon bei den etruskischen und altrömischen Bauwerken sind wir der Gewölbeconstruction begegnet. Und daß auch die ersten Christen dieselbe nicht verschmähten, beweist die Thatsache, daß die Apsis der Basilika mit einer Halbkuppel bedeckt ward. Später fing man an, auch andere Theile der Kirche mit Gewölben zu versehen, namentlich scheint man zunächst die Seitenschiffe gewölbt zu haben, damit sie um so leichter die Last der Obermauer des Mittelschiffes zu stützen vermochten. Griff man dabei auch in einigen Gegenden vorzüglich zum Tonnengewölbe, so ward doch auch das Kreuzgewölbe, namentlich als Bedeckung der Krypta, stets in Gebrauch. Und Bedürfnisse mancherlei Art sowie die gesteigerten Anforderungen eines höheren ästhetischen Geschmackes mußten dem Kreuzgewölbe allmählig

[1]) Häufiger als früher treffen wir in dieser Zeit auch die Anlage eines zweiten Chores im Westen, unter dem oft auch noch eine zweite Krypta gebaut wird. Ja selbst ein zweites Querschiff wurde diesem zweiten Chore nicht selten vorgelegt. Der eine Chor diente dann ausschließlich für den klösterlichen Chordienst, der andere aber zum öffentlichen Gottesdienst für die dem Kloster anvertraute pfarrliche Gemeinde.

[2]) Das Triforium, nach Einigen vom angelsächsischen thorough-fare Durchfar, Durchgang, abgeleitet, dient zur Belebung der Oberwand, indem es in sehr lebendiger Weise die Schwere der Wandmassen löst und durch die zierlichen, meist dreifachen Bogenstellungen (woher Andere den Namen ableiten und triforium als „Dreiöffnung" bezeichnen) ihre Fläche gliedert.

eine immer ausgebreitetere Anwendung verschaffen. Zunächst nun bedeckte man die Seitenschiffe mit einzelnen Kreuzgewölben, was in so fern am leichtesten war, als die Breite des Seitenschiffes mit dem Abstande der Pfeiler gleich war, diese also quadratische Felder bildeten. Dann übertrug man das Kreuzgewölbe auch auf die übrigen quadratischen Räume des Chores und des Querschiffes, während man das Mittelschiff noch horizontal deckte. Doch konnte ein flachgedecktes Mittelschiff, mit durch Kreuzgewölbe versehenen Seitenschiffen und eben solchem Querschiff und Chorraum das ästhetische Gefühl unmöglich befriedigen. Da nun zu diesem Einen Grunde, der für sich allein schon hätte hinreichen sollen, auch das Mittelschiff mit Kreuzgewölben zu versehen, sich noch ein anderer Grund mehr praktischer Natur — der auch in unserer Zeit eine größere Berücksichtigung verdienen dürfte — hinzukam, nämlich die häufigen Brände, welche den Dachstuhl ergriffen und sammt der hölzernen Decke herabstürzten, wodurch Pfeiler, Säulen und Mauern niedergeschmettert und zerstört wurden: so mußte man endlich den Muth fassen, auch das Mittelschiff in gleicher Weise wie die übrigen Räume zu bedecken. Da aber das Kreuzgewölbe einen quadratischen Unterbau voraussetzt, so mußte — weil wie oben erwähnt der Abstand der Pfeiler oft nur die halbe Länge des Vierungsquadrates betrug — in diesem Falle ein Pfeiler übergangen (und z. B. der erste und dritte Pfeiler auf beiden Seiten zu einem Quadratbau zusammengefaßt) werden.

Bei der **Construction der Kreuzgewölbe** verfuhr man in folgender Weise. In den Seitenschiffen errichtete man den Pfeilern oder den Säulen gegenüber an der Umfassungsmauer vortretende Pilaster mit Kämpfern, und spannte von diesen zu den Pfeilern Quergurtbögen, zwischen welchen, sowie zwischen den Längengurtbögen, die von Pfeiler zu Pfeiler gezogen waren, die Kreuzgewölbe eingesetzt wurden. Eben dasselbe im Mittelschiffe. „Es wurden an den betreffenden Pfeilern Pilastervorlagen, gewöhnlich mit Halbsäulen [1]) angeordnet, welche das Kämpfergesims durchbrechen und an der Oberwand sich bis etwa zu der Fensterhöhe fortsetzen. Dort schwingen sich aus ihren Kapitälen nach entgegengesetzten Richtungen kräftige **Gurtbögen** [2]) empor. Die einen, an der Wand sich hinziehend, be-

[1]) Dadurch erscheint der Grundriß eines solchen Pfeilers als ein an seinen Armen abgerundetes und in seinen Winkeln ausgefülltes Kreuz oder auch als eine Art Stern.

[2]) Die Gurten sind breite bandartige Streifen, oft an den Kanten abgefaßt, oder mit Rundstäben versehen. Bei den Rippen ist das Hauptglied ein wulstiger

wegen sich in der Längenrichtung der Kirche, als Verbindung der aufeinander folgenden Wandsäulen. Sie heißen Längengurten, Longitudinalgurten. Zugleich umrahmen sie als Schildbögen die einzelnen Wandfelder. Die anderen, die als Quergurten, Transversalgurten, die gegenüberliegenden Stützen verbinden, theilen den Raum des Mittelschiffes in seine besonderen Gewölbejoche (Travéen) ab. Zwischen diese Gurtbögen, von ihnen und den Schlußsteinen gehalten und getragen, fügt sich das Kreuzgewölbe in sphärischen Dreiecken (Gewölbekappen), in mächtiger Dicke, manchmal bis zu zwei Fuß stark, massiv gemauert. Indem nun die einzelnen Gewölbe mit ihrem Druck zum Theil gegen einander wirken, werfen sie durch ihre fortgesetzte Reihe den Schub einerseits auf die mächtige, meistens durch Thürme verstärkte westliche Schlußmauer, andererseits auf die kräftig entwickelten Eckpfeiler der Vierung und die Mauern von Querhaus und Chor. Um aber nach der anderen Richtung den Gewölben zu widerstehen, sind die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe angeordnet und sämmtliche Mauern in beträchtlicher Stärke emporgeführt." (Lübke, Abriß der Geschichte der Baukunst, S. 137.) [1])

Endlich erübrigt noch, über die Detailbildung des romanischen Stiles das Wesentliche und Charakteristische anzuführen. Die Construction der Details oder der Säulen und Pfeiler ist in hohem Grade von dem Gewölbe bedingt und beeinflußt, weßwegen auch erst jetzt davon die Rede sein kann.

Um nun zuerst von der Säule zu sprechen, weil denn diese doch der Zeit nach früher als der Pfeiler allgemeine Geltung hatte, so besteht die romanische Säule aus der attischen Basis, aus dem runden, oder sechseckig oder achteckig gebildeten, selten der Länge nach, oft aber in gewundener Richtung canellürtem Schafte, dessen oberen Abschluß ein Ring — der Säulenring — bildet, welcher den Uebergang zum Kapitäle vorbereitet. Als Unterlage der Säule dient eine viereckige Platte (Plinthe), welche an den vier Ecken über den runden oder eckigen Säulenschaft vorsteht. Um nun diese Ecken nicht leer zu lassen und um den grellen Abstand zwischen dem runden Pfühle und der eckigen Plinthe zu vermitteln und zu mildern, brachte man ein neues, bisher unbekanntes Glied, das sogenannte Eckblatt an, welches

---

Rundstab, neben welchen dann schwächere Stäbe und Hohlkehlen treten. (Katech. d. Bauk. S. 80.)

[1]) Die Gewölbe reicherer romanischer Kirchen sind theils mit Blattwerk, theils auch mit figürlichen Darstellungen bemalt.

die Form eines Knollens oder einer Warze oder eines Blattes hatte und welches im ganzen zwölften Jahrhundert[1]) fast immer vorkommt. Zeigt sonach schon dieses Eckblatt, das wie es scheint um das Jahr 1100 in Anwendung kam und welches ein unterscheidendes Merkmal romanischer Bauwerke ausmacht, von dem originellen Gestaltungstriebe dieser Zeit, so offenbart sich derselbe noch viel mehr in der Bildung des Kapitäls. Denn suchte man auch anfangs, namentlich in Ländern, wo der Einfluß antiker Denkmäler maßgebend war wie in Italien und Frankreich, nur das korinthische Kapitäl nachzubilden, so erkannte man doch in den germanischen Ländern bald, daß diese feinen und zierlichen antiken Formen dem nordischen Geiste weniger entsprechend und zugleich auch als Stützpunkte der nothwendigen Kämpfer nicht geeignet seien. Man erfand darum eine neue Form des Kapitäls in dem sogenannten kubischen oder Würfelkapitäl, welches in seinem oberen Theile quadratisch ist, während es an den vier Flächen nach unten eine halbkreisförmig abgerundete Begrenzung erhält. Die Flächen sind entweder glatt, oder auch reichlich mit Ornamenten bedeckt, die aus Pflanzenformen, linearen Verbindungen und selbst Thier- und Menschengestalten zusammengesetzt sind. Noch eine dritte Form des Kapitäls muß erwähnt werden, nämlich das kelch- oder glockenartige Kapitäl, welches bald einfach bald verziert Anwendung findet. Daß auch Verschmelzungen der Formen des kubischen und kelchartigen Kapitäls vorkommen, kann uns bei dem reichen Gestaltungstrieb dieser Zeit nicht Wunder nehmen.

Auf dem Kapitäl ruht nun[2]) die Deckplatte oder der Decksims, entweder einfach, blos aus schräger Schmiege und viereckiger Platte bestehend, oder aus einem Wechsel von Wulsten und Hohlkehlen zusammengesetzt; am häufigsten jedoch besteht er aus einer umgekehrten attischen Basis.

Diese umgekehrte attische Basis ist auch am Pfeiler das am häufigsten vorkommende Gesims, wie er auch nach unten durch einen Fuß, der meistens die Gestalt der attischen Basis hat, abgeschlossen ist. Die Form des Pfeilers ist rechtwinklig, viereckig, häufig quadratisch. Um jedoch die Gewölbegurten und Rippen zu unterstützen, wurden an den Pfeilerflächen, Halbsäulen (Dienste) angebracht, sowie auch an die ausgeschnittenen (ausgeeckten) Kanten des Pfeilers dünne

[1]) Später wird der untere Pfühl der Basis so breit und flach, daß er über die Plinthe vortritt, wodurch das Eckblatt verdrängt wird.

[2]) als Abacus.

Säulchen eingesetzt wurden, wodurch der Pfeiler eine lebendigere Gliederung[1]) erhielt.

Von der Ornamentik des romanischen Stiles war im Vorhergehenden schon gelegentlich die Rede bei Beschreibung der Säulenkapitäle und der Gesimsbänder und Friese, so daß hier nicht mehr speciell darauf eingegangen zu werden braucht. Es genüge darum die Bemerkung, daß die Ornamente theils dem vegetativen Leben entnommen sind, theils in linearen Verzierungen bestehen (vielfach verschlungene Bänder, die oft mit Perlen oder kleinen Pyramiden besetzt sind; Mäander; wellenförmige, gewundene, zickzackartig gebrochene Linien, Schuppen u. s. w.), oft auch von Thier- und Menschenleibern gebildet sind. — Im Allgemeinen kann man sagen, daß die romanische Ornamentik von einer großen Frische der Phantasie Zeugniß ablegt und sich in denselben ein unerschöpflicher Reichthum[2]) der Erfindung und Combination offenbart. Sie zeigt bei kräftiger Ausprägung der Formen eine verständige Beschränkung in deren Anwendung und kann darum auch jetzt noch manchmal zur Nachahmung empfohlen werden.

Wenn wir uns nun nach dieser Beschreibung eine romanische Kirche vorstellen, um den Totaleindruck derselben wahrzunehmen, so werden wir nicht umhin können zu gestehen, daß sich in derselben ein wesentlicher Fortschritt gegen die allchristliche Basilika zeigt, um von dem ungeheuren Fortschritt gegen den griechischen und römischen Tempel gar nicht zu reden. Dieser Fortschritt besteht vor Allem in der vollkommenen Ausbildung der Kreuzesform des Grundrisses, die durch die Verlängerung des Chorraumes und die Einschiebung des Querschiffes entsteht. Ein weiterer Fortschritt zeigt sich in der Anwendung des Gewölbebaues, sowie in der Verbindung der Thürme mit dem

---

[1]) eine Art Stern bildete sein Grundriß.

[2]) Es spricht sich in dieser Fülle die Begierde des durch das Christenthum neu angeregten menschlichen Geistes aus, die ganze Schöpfung näher heranzuziehen, zu erheben, zu vergeistigen und so für den Schmuck der christlichen Kirche gleichsam zu verchristlichen. Diese Ornamente verleugnen nicht ihren Ursprung aus der Natur, aber sie sind nicht bloße Copieen der Natur, sie sind eine neue freie Schöpfung. Selbst die figuralen Ornamente erhalten durch ihre symbolische Bedeutung diesen geistigen Charakter. Anderseits verliert sich auch dieses Spiel nicht in's Schrankenlose, sondern es ordnet sich dem höheren Zwecke unter. Schon das romanische Ornament erhält an dem Kirchengebäude, an den Gesetzen der Architektur, sein gewisses Maß und Gesetz. Jene freie geistige Reproduction aber und diese Unterordnung unter das äußere Gesetz bilden den Begriff der Stilisirung des Ornaments.

Körper der Kirche und endlich überhaupt in der reicheren architektonischen Gliederung und Ausschmückung.

Daß aber dieser Fortschritt nicht bloß ein technischer, der eine größere Leichtigkeit der Behandlung des Materials ermöglichte, sondern auch ein ästhetischer ist, daß also wirklich der romanische Kirchenbaustil im höheren Maße als der Basilikenstil der altchristlichen Zeit der Idee des Schönen entspricht und mehr das Ideal der Architektur verwirklicht, werden wir einsehen, wenn wir uns an das über das Schöne in der Aesthetik Gesagte erinnern. Wir haben dort gehört, daß die unabweisbaren Bedingungen und die allgemeinen Gesetze der Schönheit gegeben sind in Einheit oder Massenhaftigkeit, in symmetrischer Harmonie und in eurhythmischer Gliederung sowie im richtigen Verhältniß von Gewicht und Gegengewicht.

Ich will nun nicht leugnen, daß die altchristliche Basilika als ein einheitliches und symmetrisch gegliedertes Ganzes gelten kann, aber daß sie den Anforderungen der Eurhythmie entspreche und daß sie einen lebensvollen Organismus, der die Schwere und die Last der Materie überwindet und sich in leichter Gliederung nach Oben richtet, darstelle, dieß wird wohl Niemand zu behaupten wagen. Sehen wir ja doch in der altchristlichen Basilika noch thatsächlich, wie das Bedürfniß, die Nothwendigkeit und Nützlichkeit des Gebäudes so sehr in den Vordergrund tritt, daß man darüber das eigentlich Schöne fast ganz vergaß und nur in untergeordneter Weise demselben Rechnung trug. Darum begnügte man sich mit der flachen ungegliederten Wand, darum suchte man keine Vermittlung der geraden mit der krummen Linie, keinen Uebergang vom Eckigen zum Runden, darum auch suchte man nicht das Auge zu erfreuen durch reichliche Ornamentik. Die altchristliche Basilika erscheint sonach als eine Verbindung mehrerer geradliniger Glieder zu einem Ganzen ohne eigenes organisches Lebensprincip; sie bildet also keinen in sich abgeschlossenen und für sich bestehenden Organismus, sondern ist, wenn ich so sagen darf, nur ein mechanischer Organismus. Im romanischen Kirchenbau dagegen haben wir eine Vereinigung mehrerer Bauten, die selbstständig gegliedert sind und doch sich als nothwendige Glieder eines einheitlichen Ganzen erweisen, die sich ohne allen Zwang zusammenschließen und einen Organismus erzeugen, der aus einer einzigen gemeinsamen Lebensquelle, aus einem gemeinsamen Keime hervorwächst. Hier ist kein starrer Gegensatz, hier finden sich die schönsten Uebergänge von der Geraden zur Kurve, vom Eckigen zum Runden; hier herrscht Leben und Bewegung, Gliederung und reichlicher Schmuck. Nicht mehr das

Bedürfniß allein gilt hier als maßgebend, sondern die wahre Schönheit ist hier die zumeist bestimmende Macht. Alles strebt aufwärts, und alle Theile schließen sich oben im Schlußsteine des Gewölbes zur Einheit zusammen. Besonders zeigt sich die aufwärtsstrebende Richtung im Thurme, der das nothwendige Gegengewicht gibt gegen das Schiff der Kirche und der schon durch seine Gestalt andeutet den Weg zu jenem ewigen Wohnhause, zu welchem das irdische Gotteshaus nur die Vorhalle bildet, zum himmlischen Jerusalem. Damit kommen wir von selbst hinüber auf die Frage nach der kirchlich-religiösen Bedeutung der romanischen Architektur.

Daß die Religion ein Hauptfaktor in der Entwicklung der Kunstgestaltung ist, bedarf hier keines weiteren Beweises mehr. Wenn es sich nun aber darum handelt, ob und in wie weit irgend eine Bauform dem Geiste des Christenthums überhaupt und dem Cultus des Katholizismus insbesondere entspricht, so müssen wir uns den Zweck, die Aufgabe und die Bedeutung des christlich-katholischen Cultus zum Bewußtsein bringen. In den kürzesten Ausdruck gefaßt kann man diese Aufgabe dahin bestimmen, daß der katholische Cultus die Entsündigung, die Erneuerung und Heiligung der Menschheit und jedes Einzelnen in ihr anstrebt, um so die Vereinigung des Menschen mit Gott, wornach er in seinem Inneren einen unwiderstehlichen Sehnsuchtsdrang hat, zu ermöglichen. Er zielt auf die Ausbreitung des Reiches Gottes, auf die Befähigung der Menschenseele zum Eintritte in die Wohnungen des himmlischen Vaters durch die Vermittlung seines eingebornen Sohnes im heiligen Geiste. Wie die christliche Religion, deren einzig wahre Form im Katholizismus gegeben ist, vom Himmel herabgekommen ist, so geht auch ihr ganzes Streben auf den Himmel zurück; aufwärts weiset sie des Menschen Herz, nach Oben richtet sie seinen Geist, sein Sinnen und Trachten, nur im Himmel läßt sie ihn den Ort und die Stätte seiner Ruhe und des höchsten und unvergänglichen Friedens erkennen. Sie wirkt also vor Allem auf das Innere des Menschen und sucht vorerst die Seele mit himmlischer Schöne zu erfüllen, die sich dann von selbst auch äußerlich einen Ausdruck suchen und in die Erscheinung treten wird.

Ist dieß im Allgemeinen die Tendenz der christlichen Religion und des katholischen Cultus, so muß sich auch dasselbe Streben in jenem Baustile des Gotteshauses offenbaren, der dem Geiste der Religion entsprechen soll; oder vielmehr umgekehrt wird man von einem Baustile sagen, daß er den Geist des Christenthums verkörpert darstelle, wenn sich in ihm ein solches Streben nach auf-

wärts, ein von Innen nach Außen sich entwickelnder Charakter aufzeigen läßt.

Sind diese Bemerkungen richtig, so kann und darf man unbedenklich es aussprechen, daß der altchristliche Basilikenstil nicht in Allem geeignet war, den katholischen Geist entsprechend zu verkörpern und darzustellen. War allerdings auch die Basilika ein Innenbau und insofern dem christlichen Bewußtsein angemessener als irgend eine andere frühere Bauweise, so war doch das Streben nach aufwärts, die Tendenz nach einer organischen Höhenbildung gestört und unterdrückt durch die flache Holzdecke, durch welche der himmelwärtsstrebende Zug gewaltsam unterbrochen wurde. Zudem war die ganze innere Schönheit bei allem Ernste und bei aller Würde noch viel zu wenig entwickelt, als daß sie auch nach außen hätte hervortreten können, weßhalb die Basilika nach außen nur als ein einfacher, todter Mauerbau erschien. Im romanischen Baustile dagegen wurde das Aeußere zum Widerscheine des Inneren d. h. es wurde der Innenbau beibehalten und als die Hauptsache beibehalten, zugleich aber auch der Außenbau des Steinwerkes vergeistiget, so daß Innen- und Außenbau miteinander in geistiger Uebereinstimmung erschienen. Auch wurde im romanischen Baustile dem Streben nach aufwärts, der Richtung nach oben mehr Rechnung getragen, indem die gerade Linie in die des Rundbogens überging und im Gewölbebau ihren ungehinderten organischen Abschluß finden konnte. Zudem war die Höhe des Gebäudes an sich schon geeignet, den Geist des Menschen himmelwärts zu leiten, sowie die Großartigkeit des Gebäudes überhaupt ganz dazu angethan war, erhabene Gedanken in der Seele zu erwecken, und daran zu erinnern, daß dieses Haus nicht eine Wohnung für irgend einen Menschen, nicht ein Palast irgend eines irdischen Königs, sondern die Wohnung Gottes selbst sei. Und dieser Gedanke, der die Kirche nicht so fast als Bethaus und als Versammlungsort der Gläubigen, sondern vorzugsweise als die Wohnung und den beständigen Aufenthaltsort Gottes selbst auffaßte, dieser Gedanke ward in der Zeit des tiefreligiösen glaubensfesten Mittelalters besonders rege, und dieser Gedanke war es, der eine so große Begeisterung und solch eine Thatkraft wirkte, wie es nöthig war, um so große und gewaltige Bauwerke aufführen zu können, dieser Gedanke war es, der Gebäude aufzuführen veranlaßte, die alle anderen in allen Dimensionsverhältnissen übertrafen und hoch über dieselben in die Luft emporragten. Die romanische Kirche stellt sich demnach dar als das Haus, als die Wohnung des in Mitte der gläubigen Gemeinde wahrhaft, wirklich und wesentlich

gegenwärtigen Gottes und bildet darum den Mittelpunkt und den gemeinsamen Ort alles höheren, alles religiösen Lebens und Strebens. Und eben deßhalb war es zweckmäßig, ja sogar nothwendig, daß mit ihr ein hoch in die Lüfte emporragender Thurm sich verband, nicht bloß zum Behufe des Aufhängens von Glocken, deren Klang die Gläubigen zur gemeinsamen Feier des Gottesdienstes einladen und zusammenrufen sollte, sondern auch darum, daß durch seinen auch in der Ferne noch möglichen Anblick der Sinn der Menschen an das Gotteshaus und den in demselben gegenwärtigen Gott erinnert und durch diese Erinnerung gestärkt und getröstet und mit heiliger Hoffnung auf die göttliche Gnade und auf Erlangung der ewigen Seligkeit nach vollbrachtem Tagewerk erfüllt wurde. Diese Hoffnung zu erwecken war besonders geeignet das auf der Spitze des Thurmes prangende Kreuz, welches ja jener wunderbare Schlüssel war, durch welchen der Heiland der Welt die verschlossenen Pforten des Himmels wieder eröffnete, und jenes gewaltige Schwert, mit welchem er den Feind der Seelen und den Fürsten der Finsterniß bezwang; das Kreuz, welches noch immer sich als ein mächtiger Hort erweiset gegen die gefährlichsten Feinde der Seele gemäß dem Ausspruche des heiligen Chrysostomus: „Nicht nur den Geistern des Abgrundes ist das Kreuz schrecklich geworden, sondern auch die verderbten Neigungen, die zügellosen Leidenschaften, die bösen Lüste und Begierden sinken wie ohnmächtig vor dem heiligen Kreuzzeichen hin." Das Kreuz auf der Spitze des Thurmes erscheint demnach ganz vorzüglich geeignet zur Erweckung heiliger Hoffnung und zwar zuversichtlicher Hoffnung, zugleich aber kann es dienen zur Erinnerung an die unendliche Liebe und Erbarmung des eingebornen Sohnes Gottes, und als solches Erinnerungszeichen muß es nicht bloß heilige Gegenliebe erwecken, sondern auch zur Geduld und Ergebung in den heiligen Willen Gottes auffordern und dem Gläubigen den Weg vorzeigen, auf welchem er allein sicher in's Erbe des himmlischen Reiches gelangen kann. Und so gipfelt denn im Kreuze auf der Thurmspitze die Tendenz der christlichen Religion, wie sie im architektonischen Werk zum verkörperten Ausdruck gekommen ist.

(Diese Andeutungen mögen genügen, um eine Ahnung einer symbolischen Betrachtung der Bauwerke zu geben.)

Haben wir im Bisherigen das System der romanischen Baukunst kennen gelernt und deren Bedeutung uns zum Bewußtsein zu bringen gesucht, so dürfte es jetzt an der Zeit und am Platze sein, über die

zeitliche und räumliche Ausbreitung dieser Art der Architektur in Kürze zu reden.

Hinsichtlich der zeitlichen Entwicklung des romanischen Stiles sind drei Hauptperioden zu unterscheiden. Davon umfaßt die erste (von 1000—1100) den früh-romanischen Stil, der besonders durch die flache Bedeckung gekennzeichnet ist und noch den Charakter der Plumpheit und Schwere zur Schau trägt. Von 1100 bis circa 1180 herrschte der elegant-romanische Stil, durch gewölbte Decken, gegliederte Pfeiler, schlanke mit Eckblatt an der Basis verzierte Säulen, durch reiche Gliederung und geschmackvolle Formen sowie durch saubere Technik charakterisirt. Vom Ende des zwölften bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts (1180—1250) verschaffte sich der spät-romanische Stil Eingang, der durch Aufnahme einiger neuer Formen den Uebergang und die Vorbereitung zum gothischen Stil bildet und darum gewöhnlich Uebergangsstil genannt wird.

Was die Verbreitung der romanischen Kirchenbaukunst dem Raume nach betrifft, so werden wir nicht fehlschließen, wenn wir annehmen, daß sie im gesammten christlichen Abendlande Eingang fand. Und so ist es auch in der That, was uns nicht wundern kann, da wir ja bereits gesehen haben, daß dieser Stil nicht nur den Anforderungen der Aesthetik, sondern auch dem Zwecke und der Idee des Christenthums und des Cultus in hohem Grade entspricht. Freilich wird die Form bis in's Einzelnste nicht überall genau dieselbe sein, da ja die nationalen und klimatischen Verhältnisse sich überall geltend machen und nie ganz unberücksichtigt gelassen werden können. Aber das Wesen des romanischen Stiles läßt sich trotz der nationalen Einflüsse überall erkennen.

Wir wollen nun in Kürze die Unterschiede kennen lernen, die den romanischen Baustil in Deutschland, in Italien, Frankreich, und in England bestimmen und zugleich die wichtigsten Denkmale jeder Form überall anführen.

Wir beginnen unsere Umschau mit Deutschland, weil hier diese Bauart sich am reinsten entwickelte und sich zur höchsten Blüthe entfaltete und hier auch stets mit so sichtlicher Vorliebe gepflegt wurde, daß sie tiefer als anderswo in's nationale Leben eingedrungen zu sein scheint. Deßungeachtet finden sich selbst in Deutschland manche Modificationen und in verschiedenen Gegenden verschiedene Eigenthümlichkeiten, die uns nöthigen, einzelne Hauptgruppen von Bauwerken zu bilden, und die sächsischen, rheinischen, süddeutschen (besonders schwäbischen), norddeutschen und westphälischen Bauten besonders zu betrachten.

Hat unter der kräftigen Herrschaft der sächsischen Kaiser das gesammte Leben in Deutschland einen neuen Aufschwung genommen, so ist klar, daß auch die Kunstentwicklung und besonders die Pflege der Architektur gerade in diesen Gegenden, wo der ächt deutsche Charakter sich am reinsten und schärfsten ausprägte, einen besonderen Aufschwung nehmen mußte.

Die hier allgemeinste Form ist die der flach gedeckten Pfeilerbasiliken, deren Grundform in einem ausgebildeten Kreuzschiff mit Apsiden besteht, mit einem Chor, den eine größere Nische abschließt. Am Ende des Langhauses erheben sich zwei kräftige Thürme, die eine zweigeschossige Halle einschließen. Wenn man aber hier die Pfeilerbasilika die herrschende Form nennt, so ist damit nicht gesagt, daß sich nur Pfeiler finden, und daß die Säule gänzlich verbannt ist; vielmehr wechseln auch oft Pfeiler und Säulen mit einander, wie z. B. gleich in der sehr alten und streng gehaltenen Kirche zu Gernrode am Herz, die 960 oder nach Anderen 961 gegründet ist. Sie ist bemerkenswerth durch die beiden runden Thürme und die Säulengalerie über den Abseiten. Eine bereits festentwickelte Stilform zeigt die um das Jahr 1100 gebaute Schloßkirche zu Quedlinburg, mit einer großen Krypta und mit manchen antiken Reminiscenzen in den Details. Auch hier folgen je zwei Säulen auf einen Arkadenpfeiler. Eine vollständige Säulenbasilika dagegen ist die 1105 begonnene Klosterkirche zu Paulinzelle, eine der schönsten Ruinen mitten im Thüringer-Walde. Besonders zu erwähnen sind noch die Kirchen in Hildesheim, die gerade in der Blüthezeit des romanischen Stiles entstanden. So der Dom, dann besonders die 1146 erbaute St. Gotthardskirche; die großartigste jedoch ist die bereits 1033 angelegte, 1186 aber erneuerte St. Michaelskirche, mit zwei vollständigen Chören und einem stattlichen Thurme auf jeder der beiden Vierungen. Wenden wir uns nach dem Rheine, so finden wir in Limburg die im Jahre 1030 gegründete Klosterkirche als eine der mächtigsten Säulenbasiliken, so daß also thatsächlich die Behauptung des Verfassers des „Katechismus der Baustile", daß hier keine Säulenbasiliken vorkommen, widerlegt ist. Was indeß die rheinischen Kirchenbauten besonders merkwürdig macht, ist der Umstand, daß in denselben zuerst der Gewölbebau die flache Holzdecke verdrängte, sowie nicht minder der sehr ausgebildete reiche Thurmbau. Selten fehlt der Kuppelthurm über der Vierung. Die wichtigsten Baudenkmale sind hier der Dom in Mainz (1031—1035), ein gewaltiger Bau mit energisch aufstrebender Tendenz und großen Dimensionen. Die

Länge des ganzen Baues im Innern beträgt 415′, die lichte Weite des Hauptschiffes 55′. Mit seinen zwei Chören, einem westlichen Querschiff, je zwei Thürmen an den Seiten der Chöre, zwei Kuppeln über dem Querschiff und dem östlichen Chorraum, übertrifft er an Grandiosität jeden anderen romanischen Bau Deutschlands. Das Gewölbe ist übrigens nicht ursprünglich seine Decke, sondern gehört einer späteren Restauration an. — Den Dom von Mainz darf man aber nicht nennen ohne auch die Dome von Speier und Worms anzuführen. Der Speierer Dom[1]) hat eine innere Gesammtlänge von 418′ bei einer Mittelschiffbreite von 54′, steht also an Grandiosität dem von Mainz kaum nach, übertrifft ihn aber jedenfalls durch seine Schicksale und durch seinen engen Zusammenhang mit der Größe und mit der Schmach Deutschlands und besonders durch seine ausgedehnte Krypta, die Begräbnißstätte der deutschen Kaiser. Im Jahre 1030 gegründet, wurde während des ganzen Jahrhunderts an der Vollendung des Baues gearbeitet. Schon 1137 und dann wieder 1159 vom Brande heimgesucht, erhielt er nun seine Wölbung. Zum dritten Male 1689 von der mordbrennerischen Wuth der französischen Banden zerstört, stand er ein Jahrhundert verödet, bis im Jahre 1772 eine Wiederherstellung begann. Erst in unseren Tagen hat unser vielgeliebter, im Wohlthun unermüdeter König Ludwig I. den Dom wiederherstellen und mit Fresken ausmalen, und auch der Kaiserhalle eine stilgemäße Erneuerung zu Theil werden lassen.

Als den Mainzer- und Speiererdom combinirend, bald den einen, bald den andern nachahmend, ist der Wormser[2]) Dom zu nennen, der ebenfalls zwei Chöre, zwei Kuppeln und vier runde Thürme hat. Er mag wohl aus sehr früher Zeit stammen, in seiner jetzigen Gestalt aber reicht er nur bis in's zwölfte Jahrhundert zurück, wo er umgebaut und 1181 geweiht wurde. Er fällt also schon in die Periode der Uebergangsperiode hinein, und wirklich sind auch einzelne Theile, besonders die westlichen, im glänzenden Uebergangsstile durchgeführt.

Richten wir ferner unseren Blick rheinabwärts nach Coblenz, Bonn, Köln u. s. w. so begegnet uns im Regierungsbezirke Coblenz eine der reinsten und stilvollsten Kirchen, an der man wohl am besten den romanischen Baustil studiren kann, nämlich die Klosterkirche von Maria-Laach, jenes Klosters, das in neuester Zeit mehrfach genannt

---

[1]) Nach Urlichs das vollendetste Muster des romanischen Stiles in Deutschland.

[2]) Liegt ja doch Worms auch geographisch in der Mitte zwischen Mainz und Speier.

wurde wegen der von dort ausgehenden Stimmen aus Maria-Laach, in denen die dortigen Väter der Gesellschaft Jesu gediegene Commentare zur päpstlichen Encyclica vom Jahre 1864 und über das vatikanische Concil vom Jahre 1870 liefern. Wegen der Vollendung der Bauart will ich die Beschreibung dieser Kirche hier aufführen, wie sie Dursch auf S. 197 seiner Aesthetik gegeben.

„Ein schönes Bauwerk des romanischen Stiles ist die Abteikirche von Laach, deren Bau im Jahre 1093 begonnen, aber erst im Jahre 1156 eingeweiht wurde. Der Bau ist sehr reich gegliedert und zeigt eine sehr durchgebildete Entwicklung des romanischen Stils. Das Langhaus besteht aus drei parallelen Schiffen, denen ein scharf ausladendes Querschiff vorliegt. Die Schiffe sind mit Kreuzgewölben überdeckt. Das Mittelschiff ist über den Kreuzarm zur Bildung eines langen Chores weit hinausgerückt. An dieses schließt sich die Chornische an. In den Winkeln, welche die sich kreuzenden Schiffe gegen Osten bilden, erheben sich auf jeder Seite viereckige Thürme, neben diesen befindet sich an jedem Kreuzarm auf der östlichen Seite ein runder Nischenbau. Auf der Kreuzung des Haupt- und Querschiffes erhebt sich ein niedriger achteckiger Kuppelthurm. Diese Kirche hat in westlicher Richtung statt einer Façade auch einen Chor. Vor dieser westlichen Apsis ist auch eine Art Querschiff angelegt, das aber nicht so stark hervortritt, wie das östliche. An den hervortretenden Seiten dieses Querschiffes lehnen sich zwei schlanke halbrunde Thürme an. Ueber der Kreuzung dieses Schiffes erhebt sich der Aufsatz eines viereckigen Thurmes, dessen zweiter Stock sehr verjüngt, aber mit seinem spitzen Giebeldach höher als die zur Seite stehenden halbrunden Thürme ist. Die Thürme haben romanische Rundbogenfenster. Das Aeußere, das nicht besonders architektonisch geziert ist, macht einen sehr angenehmen Eindruck. Die Gruppirung und das rhythmische Verhältniß der Theile ist gefällig."

In der Nähe von Bonn ist die als Doppelkirche bemerkenswerthe Kirche von Schwarzrheindorf zu nennen.

Verfügen wir uns nach Köln, jener Stadt, welche die Perle der gesammten deutschen Architektur zu besitzen das Glück hat, so finden wir dort auch mehrere Bauwerke romanischen Stiles. Eines der frühesten ist die Kirche S. Maria im Capitol, im Jahre 1049 geweiht; ferner S. Aposteln und Groß S. Martin.

In Süddeutschland, besonders in Schwaben, herrscht die flache Säulenbasilika vor, die oft ohne Querschiff ist und deren drei gleich lange Schiffe in runden Apsiden abschließen. Eine vorzüglich charakteristische Sonderrichtung ist also hier nicht wahrzunehmen, wenn nicht

etwa das überwiegende Herrschen der flachen Decke, die eben mit dem Säulenbau zusammenhängt, als solche bezeichnet werden will. Doch finden sich auch in diesen Gegenden einige Beispiele des Pfeilerbaues. Ich nenne von Bauwerken hier nur den Dom zu Constanz, das Allerheiligenmünster zu Schaffhausen, sowie die Kirche zu Hirschau, vom Jahr 1071, zu Hagenau und Schwarzach. In Baiern und Franken haben wir großartige Pfeilerbasiliken im Dome zu Augsburg und im Dome zu Würzburg, welch' letzterer äußerlich sehr schön und gut romanisch, innerlich aber sehr entstellt ist. Ferner gehören in Würzburg noch zu diesem Baustile die Barbarakapelle auf der Festung aus dem elften Jahrhundert, die Burkhardskirche, 1042 eingeweiht u. m. a. Auch in Aschaffenburg, Frankfurt, Bamberg; sowie in Regensburg (Stephanskapelle, St. Emmeran, Obermünster und St. Jakob) und Passau (Niedernburg), finden sich romanische Bauwerke aus dieser Periode.

Doch wozu soll eine weitere Aufzählung nützen, wenn doch nirgends ein besonderes, neues Merkmal zu finden ist! Kehren wir lieber unser Auge wieder nordwärts, und zwar zuerst nach Westphalen, wo uns eine eigenthümliche Form begegnet in den sogenannten Hallenkirchen, bei denen die Abseiten gleiche Höhe und oft auch gleiche Breite mit dem Mittelschiffe haben und mit diesem zugleich von einem Dache bedeckt sind. Ferner ist hier charakteristisch das Vorwiegen des Pfeilerbaues. Von Hallenkirchen dürften die wichtigsten sein der Dom zu Paderborn, das Münster zu Herford und die Johanniskirche zu Billerbeck.

Die Bauwerke der deutschen Nordostlande bilden eine durchaus für sich gesonderte Gruppe. Indeß gehören dieselben eigentlich nicht mehr hieher, da sie fast sämmtlich in dem in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, wo diese Länder erst dem Christenthume gewonnen wurden, zur Herrschaft gelangten Uebergangsstile gebaut sind, und darum erst später zur Sprache gebracht werden können.

Mit Uebergehung der österreichischen und ungarischen Baudenkmäler (unter denen besonders die Michaelskirche in Wien, St. Peter in Salzburg, sowie der Kreuzgang des Benedictinernonnenklosters Nonnberg daselbst, in Ungarn die Kirche zu Felsö-Oers und der Dom zu Fünfkirchen zu nennen wären), da sie im Großen und Ganzen doch keine neuen Gedanken und Conceptionen entwickeln, obwohl sie die anderwärts ausgeprägten Formen mit bildnerischem Schmuck beleben und oft von seltener Fülle und Beweglichkeit der Phantasie Zeugniß geben; — also mit Uebergehung dieser Bauwerke wollen wir

nur noch das Charakteristische der romanischen Kirchenbauten in den romanischen Ländern in Kürze betrachten, und zwar zunächst in

Italien.

Haben sich uns schon in Deutschland verschiedene Modificationen und Variationen des romanischen Stiles und dem entsprechend verschiedene Gruppen der Baudenkmäler vorgestellt, so wird sich in Italien eine noch viel stärker betonte Verschiedenartigkeit der einzelnen Gruppen zeigen.

Während man in Rom vorzugsweise beim Basilikenstil stehen blieb [1]) und sich mit der Nachahmung antiker Formen begnügte, entwickelte sich in der Lombardei die gewölbte Basilika zu hoher Vollendung. Das Charakteristische der lombardischen Bauten dieser Culturepoche ist der Zug nach dem Derben und Phantastischen, sowie eine ganz besondere Rücksicht auf die Entwicklung der Façade, die oft als einziges Decorationsstück in so unorganischer und schwerfälliger Weise dem Langhause vorgesetzt wird, daß das Verhältniß der niederen Seitenschiffe zum höheren Mittelschiff verleugnet wird, ja alle drei Räume unter einem einzigen Giebel zusammengeschlossen werden. Bisweilen jedoch findet sich — wie z. B. am Dom von Modena — eine andere, dem Gesetze der organischen Gliederung und der Schönheit mehr Rechnung tragende Form der Façade, bei welcher das Verhältniß der Seitenschiffe zum Mittelschiffe das Grundmotiv bildet. Die Gliederung der Façade wird bewirkt durch Verzierung mittelst Lisenen, Wandsäulen, Bogenfriese, Arkadengalerien, Radfenster u. dgl. Noch müssen als eine andere, nicht selten vorkommende Eigenthümlichkeit hervorgehoben werden die baldachinartigen Vorbauten der Portale, die aus einem von zwei auf Löwen stehenden Säulen getragenen Bogen bestehen, über welchem noch ein Giebeldach angebracht ist.

Auch in Toscana, wo der Kirchenbau einen freieren und selbstständigeren Aufschwung nahm, legte man besonderes Gewicht auf reiche Ausschmückung der Façade und auf belebende Gliederung derselben durch Halbsäulen mit Arkaden im unteren Geschosse, darüber dann ist eine Reihe freier Säulenstellungen mit Bögen, die als Galerien in prächtiger Wirkung vor den Mauerflächen sich hinziehen (Dom zu Pisa). Die toscanischen Bauten gehen zwar auch von der flachgedeckten Basilika aus, aber sie bildeten dieselbe in consequenter Weise

---

[1]) Dieses starre Festhalten zeigt sich bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinein.

aus nach antiken Mustern, bis in's Einzelnste. Das Material ist durchaus ein edles, oder wird im entgegengesetzten Falle mit kostbaren Marmorarten bekleidet.

Die venetianische Bauart ist nicht so fast romanisch als vielmehr byzantinisch zu nennen. Wenigstens sind die Kirchen unter den direktesten Einflüssen byzantinischer Weise gebaut, während in Palastbauten eine Mischung von romanischen, byzantinischen und arabischen Formen sich zeigt, ebenso wie in den Bauwerken Unteritaliens und Siciliens. Hier hatte so recht eigentlich eine Mischcultur sich eingebürgert, die auch in der Architektur sich widerspiegelt. Die Plananlage der Kirche schloß sich dem Schema der altchristlichen Basilika an; die Kuppel auf dem Kreuze, die Mosaiken und manche Ornamente nahm man von den Byzantinern; den überhöhten Spitzbogen und das Stalaktitengewölbe von den Arabern, und endlich verband sich als Zeugniß nordischen Geistes gewöhnlich ein Thurmbau mit der Façadenanlage.

Die vorzüglichsten Centralpunkte der romanischen Architektur sind nach den eben besprochenen Gruppen außer Rom besonders Mailand, Modena, Pisa, Venedig und Amalfi. Unter den Baudenkmälern aus dieser Epoche hebe ich besonders folgende hervor:

In Rom: S. Martino ai Monti aus dem neunten Jahrhundert; die großartige, fünfschiffige Kirche S. Giovanni in Laterano und S. Maria in Araceli.

Unter den lombardischen Bauten sind hervorzuheben der 1099 durch Meister Lanfrancus begonnene, aber erst 1184 eingeweihte Dom von Modena, eine dreischiffige Kirche, deren Stützen schon in ihrer ursprünglichen Anlage auf einen Gewölbebau berechnet sind, so daß einfache Säulen mit Pfeilern, die aus Halbsäulen zusammengesetzt sind, wechseln. An der Oberwand des Schiffes über den Arkaden öffnen sich triforienartige Durchbrechungen, denen auch die offenen Galerieen entsprechen, mit denen das Aeußere umzogen ist. In jedes der drei Schiffe öffnet sich ein eigenes Portal, das mittlere mit einem an oberitalienischen Kirchen häufig vorkommenden Vorbau, dessen Säulen auf gewaltigen Löwengestalten ruhen. Daß am Oberbau der Façade das reiche Radfenster nicht fehlt, versteht sich von selbst, da ja dasselbe ein Lieblingsstück der lombardischen Architektur ist. — In Mailand ist die wichtigste Kirche die des heiligen Ambrosius (S. Ambrogio), die in allem durch entwickelte romanische Formen ausgezeichnet ist. Sie hat mit Halbsäulen gegliederte Pfeiler, weitgespannte Kreuzgewölbe, über den Seitenschiffen Emporen, und obwohl kein

13*

Querschiff vorhanden, erhebt sich doch vor dem Chor ein Kuppelgewölbe. — Ferner nenne ich noch unter den lombardischen Bauten die Kirche S. Zeno in Verona und S. Michele zu Pavia, und den nach 1117 erneuerten Dom von Parma, an welchem der lombardische Gewölbebau am freiesten und edelsten durchgebildet ist.

Unter den toscanischen Bauten ist an erster Stelle zu nennen der Dom von Pisa, der überhaupt als das großartigste Werk des romanischen Stiles in Italien zu gelten hat. Schon 1063 begonnen wurde er erst im Anfange des zwölften Jahrhunderts vollendet. Als Baumeister desselben werden genannt Busketus und Rainaldus. Die Länge des Domes beträgt 330′ bei 225′ Breite. Es ist eine fünfschiffige, flachgedeckte Basilika, mit einem dreischiffigen Querhause, das eine Querkirche für sich bildet. Auf der Kreuzung erhebt sich eine elliptische Kuppel. Auf 68 schlanken Granitsäulen mit antikisirenden Marmorkapitälen erheben sich die Arkaden der Schiffe. Ueber den Seitenschiffen sind Emporen, die mit Pfeilern und Säulen sich gegen das Mittelschiff öffnen und sich selbst an den Seiten der Vierung bis in den Chorschluß fortsetzen. Das Dach wird von mehr als 200 Säulen getragen. Diesem großartigen Baue folgte seit 1153 ein bedeutender Kuppelbau in dem durch Diotisalvi erbauten Baptisterium; und seit 1174 der durch Bonannus und den deutschen Meister Wilhelm von Innsbruck aufgeführte schiefe Glockenthurm, ein hoher, kreisrunder Bau, der ganz mit freien Säulenarkaden umgeben wurde und dabei in seinen Details den classischen Sinn der pisanischen Schule bekundet. Seine auffallend schiefe Stellung scheint anfangs durch Nachgeben des Baugrundes entstanden, dann aber absichtlich beibehalten worden zu sein.

Der Dom in Pisa ist für eine Menge von Kirchen das Muster geworden, namentlich sind die Bauten von Lucca, wie S. Michele und S. Frediano, ihm nachgebildet.

Ich kann die toscanische Baugeschichte nicht verlassen, ohne noch einen Blick auf die Hauptstadt Toscanas, auf das schöne Florenz zu werfen, wo eines der bemerkenswerthesten Denkmale der Kunst dieser Epoche sich findet in der wahrscheinlich 1207 vollendeten kleinen Kirche S. Miniato, in welcher auf je zwei Säulen jedesmal ein aus vier Halbsäulen bestehender Pfeiler folgt, der einen Quergurtbogen trägt. Lübke bezeichnet diese Kirche als eine Renaissance vor der Renaissance.

Die venetianische Architektur hat im Dome S. Marco unter den Einflüssen byzantinischer Bauweise ein wahres Wunderwerk geschaffen. Die Kirche, dem Wesentlichen nach erst 1071 vollendet,

hat die Form eines griechischen Kreuzes, dessen Ecken und Durchschneidung durch fünf Kuppeln bezeichnet werden, welche durch breite, auf freistehenden Pfeilern ruhende Gurtbögen eingespannt oder eingerahmt sind. Dadurch wird zugleich das Langhaus und der Querbau dreischiffig, welche Theilung durch Säulen, die Emporenanlagen tragen, weiter durchgeführt ist. Hauptschiff und Nebenschiffe schließen in Apsiden, die für sich wieder durch Wandnischen gegliedert werden und von denen nur die Hauptapsis nach Außen vortritt. Um das Vorderschiff zieht sich eine ebenfalls mit Kuppeln gewölbte und reich mosaicirte Vorhalle, deren rechter Flügel jedoch zu zwei gesonderten Kapellen abgeschlossen ist. Nach Außen öffnet sich die Halle in einer Reihe tiefer Nischen, deren Wände ganz auf einem Wald von Säulchen ruhen. — Das Innere ist reich mit Marmorplatten und musivischer Ausstattung verziert. Und so ist denn das Aeußere wie das Innere dazu angethan, einen mächtigen Eindruck zu erwecken und durch den malerischen Reiz die Seele poetisch zu ergreifen.

Die Bauwerke, die Unteritalien und Sicilien in dieser Epoche geschaffen, sind Erzeugnisse reicher Phantastik und, wie oben schon erwähnt, seltsamer Formenmischung.

Als Beispiele dieser Mischkunst können gelten der Dom von Amalfi mit seiner malerischen, zweischiffigen Vorhalle mit phantastischen Spitzbogenfenstern; ferner der Dom zu Ravello und der Dom zu Salerno. Diese drei Dome haben jeder ein weites Querschiff, an welches unmittelbar drei Apsiden sich anschließen. Ganz besonders geeignet, die Erkenntniß dieser Mischarchitektur zu erleichtern, sind die Bauten von Palermo, besonders die 1140 eingeweihte, von König Roger erbaute Schloßkapelle, dann der 1169—1185 erbaute Dom von Palermo. Doch die großartigste Conception im Ganzen entfaltet sich an der unweit von Palermo gelegenen Klosterkirche von Monreale, 1174 von König Wilhelm II. gegründet. (In Bayern haben wir in der Allerheiligenkirche in München eine Nachahmung der Kirche von Palermo.)

In Frankreich

hat der romanische Baustil gleichfalls mannigfache Modificationen erfahren und in den verschiedenen Gegenden specifische Eigenthümlichkeiten angenommen. Ohne genauer in das Einzelnste einzugehen, will ich hier nur die beiden Hauptgruppen des französischen Romanismus erwähnen, als welche die südlichen und die nördlichen Bauwerke Frankreichs gelten können.

Ist auch im südlichen Frankreich so gut wie im nördlichen die

Basilika der Ausgangspunkt der im romanischen Stil erbauten Kirchen, so unterscheiden sich doch jene Kirchen von diesen in bedeutender Weise und zwar hauptsächlich durch die Bedeckung der Kirche oder das Gewölbe. Im südlichen Frankreich nämlich, um von diesem zuerst zu reden, ist fast allgemein das Tonnengewölbe in Anwendung, und zwar spannt sich dasselbe in der ganzen Längenausdehnung über das Mittelschiff hin aus, während die Seitenschiffe durch halbirte Tonnengewölbe bedeckt sind, die den gewaltigen Seitenschub der Tonnen auffangen und auf die starken Umfassungsmauern leiten. Damit fällt der Säulenbau fort und zur Geltung gelangt das kräftigere System des Baues von Pfeilern, von denen aus sich oft Verstärkungsgurten an den Gewölben hinspannen. Werden indeß über den Abseiten Emporen angebracht, so ruhen sie gewöhnlich über Kreuzgewölben, sind aber mit steigenden halben Tonnen bedeckt.

Der Chor der Kirche, meistens durch ein Querschiff vom Langhause getrennt, erscheint durch einen niedrigen mit Kapellen versehenen Umgang, der so recht eigentlich ein Merkmal der französischen Bauweise ist und in welchem die stützende Säule in Anwendung kommt, in reicherer Ausbildung.

Die Details, die Kapitäle der kannelirten Säulen und Pilaster sind der Antike, meistens den korinthischen, nachgebildet und zwar oft in reicher und eleganter Behandlung.

Das Aeußere erscheint ziemlich einfach und kahl, nur an den Portalen zeigt sich eine reiche Ornamentik. Durch Thürme an der Façade oder auf dem Kreuzbau erhält das Aeußere eine bedeutsamere Aufgipfelung.

Der hier bezeichneten Baurichtung folgen die Kirchen in der Provence und Dauphiné (die Kathedrale zu Avignon, die 1116 begonnene Kirche S. Gilles und die Kathedrale S. Trophime zu Arles; besonders erwähnenswerth ist die Kirche S. Sernin zu Toulouse); ferner die Kirchen in der Auvergne, wo die Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont als Muster dieser Gattung erscheint. Auch in Burgund und in der französischen Schweiz herrscht im Allgemeinen dieselbe Richtung. Dort ist besonders die Abteikirche von Cluny zu erwähnen, unter allen romanischen Denkmalen eines der bedeutendsten. Von 1089 bis 1131 erbaut ist sie in der Revolution zerstört worden. In der französischen Schweiz können angeführt werden die Kirchen von Grandson und von Payerne. Doch mischt sich hier in den Details ein merkwürdig barockes, phantastisches Element ein, von dem die Kirche Notre-Dame de Valère zu Sion überraschende Beispiele gibt.

Mit Uebergehung der Denkmale in den westlichen Gegenden

Frankreichs, deren Gemeinsames die Kuppelwölbung nach byzantinischem Muster ist und als deren merkwürdigstes Bauwerk die Kirche S. Front zu Perigueux, das genaue Nachbild von S. Marco in Venedig, bezeichnet werden muß, wollen wir noch den Charakter der nordfranzösischen Kirchen zu bezeichnen suchen.

Hier nun, besonders in der Normandie, wo sich mit Beginn des zehnten Jahrhunderts die Normannen festgesetzt hatten, ist das Charakteristische die Verbindung des Kreuzgewölbes mit der Basilika. Dieses Kreuzgewölbe wurde durch eine durch den Scheitel jedes Gewölbes gezogene Quergurte sechstheilig gestaltet. Im Uebrigen sind diese normannischen Kirchen in strenger Gesetzmäßigkeit, einfacher, klarer Grundlage und consequenter Durchbildung den sächsischen Kirchen ähnlich. Ueber den Abseiten brachte man häufig Emporen oder Laufgänge (Trisorien) an, die sich auch im Querschiff fortziehen. Zu den zwei kühn aufstrebenden Thürmen an der gegliederten Façade gesellt sich in der Regel noch ein massenhaft viereckiger Thurm auf dem Querschiff. Die Ornamentation ist einfach, nicht dem vegetabilischen und animalischen Bereiche entlehnt, sondern in linearen Formen sich bewegend. Namentlich sind mit Vorliebe angewandt das Mäanderband, die Raute, der Zickzack und das Schachbrettmuster.

Die beiden Hauptkirchen dieses Stiles sind 1) die 1064 gegründete aber erst im zwölften Jahrhundert vollendete Klosterkirche St. Trinité zu Caen und 2) die von 1066—1177 erbaute Kirche S. Etienne ebendaselbst, deren Chor nachmals durch einen gothischen Neubau verdrängt wurde.

In England

drang ebenfalls mit der Eroberung dieses Landes durch Herzog Wilhelm[1]) 1066 der normannische Stil ein und nahm dort einzelne Elemente aus der früheren Architektur des Landes auf, so daß sich ein Stil mit besonderer nationaler Färbung bildete. Ursprünglich scheint der Holzbau auf der brittischen Insel heimisch gewesen zu sein, der selbstredend nur eine flache Bedeckung duldete. Dieses machte sich auch später fortwährend bemerkbar, indem in dieser ganzen Periode des romanischen Stiles kein gewölbtes Mittelschiff einer Kirche vorkommt. Deßungeachtet ist alles Uebrige dem System der Normandie entsprechend und die massiven, achteckigen oder runden Pfeiler von plumper Form, die statt der Basis nur eine einfache Abschrägung hatten und die mit einem sogenannten „gefältelten" Kapitäl bekränzt

[1]) Der Eroberer, reg. bis 1087.

waren, deuten sogar auf einen Gewölbebau, der jedoch im Mittelschiffe sich nirgends findet. Die Seitenschiffe dagegen sind gewölbt, und auf ihnen ruhen Emporen, die sich mit weiten Arkaden [1]) gegen das Mittelschiff öffnen. Auf diese folgt wieder ein Gesims, auf welchem sich eine in der Mauerdecke liegende Galerie mit Säulchen erhebt, hinter denen die einfacheren rundbogigen Fenster sichtbar sind. — Indeß ist die Decke und der Aufbau der Mittelschiffwand mit vorwiegend horizontalen Linien nicht die einzige Eigenthümlichkeit der englisch-romanischen Bauart, sondern auch schon im Grundplan zeigen sich Abweichungen, indem der Chor jenseits des Querschiffes noch bedeutend verlängert wird, so daß er manchmal der Ausdehnung des Langschiffes nahe kommt. Ferner wird häufig die Apsis ganz fortgelassen und der Chor im Osten durch eine gerade Mauer rechtwinklig abgeschlossen.

Die Façade wird in der Regel mit zwei Thürmen ausgestattet, ein dritter massenhafter, viereckiger Thurm erhebt sich über der Vierung. Die Portale öffnen sich im Halbkreis, so daß das Bogenfeld (Tympanon) und damit auch die geeignete Stelle für die Anwendung bedeutsamer Plastik wegfällt.

In Bezug auf Ornamentik ahmen die englischen Bauten durchaus die nordfranzösischen (normannischen) nach, indem hier wie dort nur lineare Elemente zur Anwendung kommen, wie der Zickzack, die Schuppenverzierung, die Raute, der Stern u. s. w.

Die bedeutendsten Denkmäler dieser Bauweise sind die Kathedralen zu Gloucester, zu Norwich, zu Durham, und zu Peterborough.

Mit der nun abzuschließenden Betrachtung über das Wesentliche des romanischen Baustils sind wir bis etwas über die Mitte des zwölften Jahrhunderts in unserer Aufgabe vorgedrungen und bereits zu jenem Zeitpunkte gelangt, wo sich dem bisherigen Rundbogenstil mancherlei Elemente beimischten, die die Strenge und Reinheit des Stiles verwischten, ohne doch einen neuen selbstständigen, originellen Stil constituiren zu können, so daß an die Stelle der imposanten Ruhe der bisherigen Bauart ein unruhiges Schwanken und Umhersuchen trat, wie es stets in den Uebergangsperioden vorzukommen pflegt. Wir haben demnach, bevor wir zum gothischen Baustil übergehen können, noch einen Blick auf die Veränderungen des romanischen Stils in der Zeit von ca. 1180—1250 zu werfen.

---

[1]) deren Säulen auf einem dicht über den eigentlichen Arkaden sich hinziehenden Gesims stehen.

§. 34.

Der spätromanische und Uebergangsstil. [1])

Man kann diesen Stil nicht als einen neuen und selbstständigen bezeichnen, weil Grundanlage, Aufbau und Eintheilung der Räume im Wesentlichen dieselben bleiben wie im romanischen Stile. Das Neue was hinzutritt, ist nur das Bestreben nach größerer Leichtigkeit und Schlankheit, nach lebendigerer Theilung der Massen, die man durch Einführung des Spitzbogens zu erreichen hoffte. Der Spitzbogen, der das hervorstechendste Merkmal der Uebergangsbauten ausmacht, hat jedoch noch keine constructive Bedeutung, sondern nimmt nur eine mehr decorative Stellung ein, weßwegen er auch nicht ausschließlich, sondern nur neben dem Rundbogen vorkommt, so daß z. B. die Arkaden den Spitzbogen, die Wölbungen und Fenster den Rundbogen haben, oder daß die östlichen Theile der Kirche den Rundbogen zeigen, während im Langhause der Spitzbogen angewendet wurde.

Als aber der Spitzbogen einmal in die Gewölbeconstruction eingeführt wurde, hatte er nicht mehr einen bloß decorativen Charakter, sondern modificirte dann auch den Grundriß, da man nun nicht mehr der quadratischen Eintheilung desselben bedurfte. Uebrigens konnte das Verhältniß des Spitzbogengewölbes zur Veränderung des Grundrisses auch umgekehrt entstanden sein, d. h. es konnte auch vorkommen, daß Stützen, die nicht in einem quadratischen Abstande von einander standen, durch gleich hohe Bögen zu verbinden waren; in diesem Falle mußte zwischen den engeren Stützen, wofern man nicht den Rundbogen überhöhte, ein Spitzbogen angewendet werden, um auf solche Weise mit dem über den weiteren Abständen errichteten Rundbogen gleiche Scheitelhöhe zu erreichen.

Daraus wird uns begreiflich, daß in der Zeit der Uebergangsperiode eine beweglichere Anlage des Grundrisses herrschend wurde, als es vordem der Fall sein konnte. Diese größere Beweglichkeit ward durch das nähere Aneinanderrücken der Pfeiler bewirkt, wodurch die Eintheilung auf Grundlage des Vierungsquadrates aufhörte und die Gewölbefelder nicht mehr als Quadrate, sondern als

[1]) Der Uebergangs- und der spätromanische Stil sind insofern unterschieden, als in den Werken des ersteren die Grundlagen der Gothik verwirklicht werden wollen, ohne noch vollständig das romanische Formengerüst zu bewältigen, während die Werke des spätromanischen Stils in der Hauptsache ganz romanisch sind und nur in vielen äußeren Formen die bereits ausgebildete gothische Bauweise nachahmen.

Rechtecke nach der Breite des Mittelschiffes gebildet wurden. Hiemit hängt auch eine Modification des Gewölbebaues zusammen, die darin besteht, daß man nicht mehr blos auf den das Vierungsquadrat begrenzenden, sondern auf jedem Pfeiler Quergurten auszuspannen begann, wodurch das Langhaus mit schmaleren Gewölben bedeckt wurde und das Mittelschiff die gleiche Anzahl der Gewölbe mit den Abseiten erhielt, was ein rascheres Pulsiren des architektonischen Lebens bezeichnet. — Nehmen wir dazu noch das Verschwinden der Krypta und den polygonen, meist achteckigen Abschluß der Chorapsis statt des früheren halbrunden Nischenschlusses, so haben wir das den Grundriß des Uebergangsstiles von dem des romanischen Unterscheidende zusammengefaßt.

Hatte sich der Grundriß etwas verändert, so konnte auch der Aufbau nicht vollkommen unverändert sich erhalten, um so weniger, als ja gerade hier der Einfluß des eigentlich für den Uebergangsstil charakteristischen Spitzbogens am meisten sich geltend machen konnte und mußte. Als erste und unmittelbarste Veränderung im Aufbau erscheint nun die bedeutendere Höhe der Räume im Verhältniß zur Breite, die eben durch die Anwendung des Spitzbogens im Gewölbebau bedingt ist. Damit zusammenhängend ist die Modification der Mauerstärke und der Pfeilerbildung, bei welcher immer schlankere und leichtere Verhältnisse angestrebt wurden. Da nämlich die spitzbogigen Gewölbe einen bedeutend geringeren Seitenschub ausüben als die Rundbogengewölbe, und da sie zur Paralysirung desselben nur an ihren Stützpunkten eines starken Widerlagers bedurften, so konnte man die übrigen Theile der Mauer dünner bauen und dafür zur größeren Sicherheit an den Orten der Stützpunkte oder Wandpfeiler, von denen die Gewölbe ausgehen, nach Außen Mauerverstärkungen — sogenannte Strebepfeiler — anbringen. Was nun die Gewölbestützen selbst betrifft, so erhielten die Pfeiler, sowohl Wand- als Schiffpfeiler, oft mehrere Eckfäulchen und Halbsäulen, so daß der Schiffpfeiler eine kreuzförmige Gestalt bekam und reichlich gegliedert erschien, indem an demselben für die Quergurten kräftige Flächen mit vorgelegten Halbsäulen, für die Kreuzrippen (Diagonalrippen) aber kleinere Ecksäulen angebracht wurden. Dabei versteht sich von selbst, daß die größere oder geringere Stärke dieser Glieder des Pfeilers von der Gestalt des Spitzbogens bedingt war, und daß der steile oder lanzettförmige[1]) die schwächsten, der gedrückte

[1]) Ist in England vorherrschend.

oder stumpfe aber die stärksten Stützen bedurfte, während der gerade oder gleichseitige[1]) mittelmäßig starke voraussetzte. Da nun der romanische Spitzbogen, d. h. der Spitzbogen des Uebergangsstiles, regelmäßig der gedrückte oder stumpfe ist und vermöge seiner geringen Steigung sich oft kaum merklich von dem Rundbogen unterscheidet, so ergibt sich von selbst, daß die Glieder der Pfeiler regelmäßig stark sein mußten und nicht jene zarte, schlanke und leichte Gestalt annehmen konnten, die der spätere Spitzbogen des gothischen Stiles möglich machte.

Bevor wir nun die Details zu betrachten unternehmen, haben wir noch einige Arten von Bögen zu betrachten, die wir als Mittelstufen zwischen dem Rund- und Spitzbogen bezeichnen könnten. Dieß sind der Kleeblatt- und der Zackenbogen, welche beide entstehen dadurch, daß man den Rundbogen bricht d. h. in mehrere Kreissegmente zertheilt. Der Kleeblatt- oder Dreiblattbogen nämlich ist ein aus drei Kreissegmenten bestehender Bogen und ist entweder ein runder oder ein zugespitzter, je nachdem das mittlere Segment rund oder zugespitzt ist. Ist dagegen der Bogen in mehrere Segmente getheilt, so entsteht der Zackenbogen.

Diese Bogenformen fanden besonders an der Außenseite der Kirche ihre Anwendung, vor Allem an den Portalen, die an den rechtwinklig abgestuften Seitenmauern reich mit Säulen versehen waren, die an Basen, Schäften und Kapitälen mit einer Fülle von Ornamenten geziert wurden. Die Portale selbst d. h. die Ueberwölbung derselben wurde entweder im Rundbogen oder im Kleeblatt- oder im Spitzbogen, bisweilen auch im Hufeisenbogen[2]) und selbst im phantastischen Zackenbogen der muhamedanischen Architektur ausgeführt. Außer den Portalen sind es besonders die Fenster, die an der Entwicklung des Uebergangsstiles theilnehmen und auf die Gestaltung des Aeußeren von Einfluß waren. Das Streben nach lebendiger Gruppirung, nach Durchbrechung und Vergeistigung der Flächen veranlaßte eine Erweiterung und Verlängerung der Fensteröffnungen oder auch eine Vereinigung von zwei oder drei Fenstern zu Einer Gruppe, wo dann das mittlere höher hinaufreichte. Die Schließung der Fenster geschah theils im Rundbogen, theils im Spitzbogen; bei Fenstergruppen kam es auch wohl vor, daß die Fensteröffnungen von einem gemein-

[1]) Ist der eigentliche Spitzbogen der gothischen Architektur.

[2]) D. i. ein Rundbogen, der ein größeres Kreissegment als einen Halbkreis bildet.

samen großen Blendbogen eingefaßt und mit einem kleinen Rundfenster verbunden wurden. Daß man auch außerdem neue Fensterformen einzuführen strebte, ist in dieser Periode des Schwankens und Suchens leicht begreiflich. Und so werden wir uns nicht wundern, daß außer den rund- und spitzbogenförmig geschlossenen länglichten Fensteröffnungen auch Rundfenster, Rosen- oder Radfenster (Katharinenrad) und Fächerfenster u. dgl. vorkommen.

Im Uebrigen ist das Aeußere nach den im romanischen Stile geltenden Gesetzen gegliedert durch Lisenen, Wandsäulchen, Blendbögen Galerieen u. s. w.

Hinsichtlich der Detailbildungen haben wir oben schon von, der Gliederung der Pfeiler in kreuzförmiger Gestalt gesprochen, so daß wir nur mehr von den Säulen und Gesimsen zu reden haben. — Die Form der Säulen beschreibt uns kurz und deutlich der „Katechismus der Baustile" in folgender Weise: „1) An der (attischen) Basis wird der untere Wulst (Pfühl) sehr breit, so daß er über die viereckige Plinthe vortritt, gleichsam überquillt und das Eckblatt verdrängt, die Hohlkehle dagegen schmal und tief eingeschnitten. 2) Die Schäfte werden mit Ornamenten geziert, oft erhalten sie in ihrer halben Höhe gegliederte Ringe, gleichsam um nicht zu schwank zu erscheinen. 3) Als Kapitälform kommt vorherrschend das Knospenkapitäl (aus einzelnen großen, am Ende knospen- oder knollenartig umgebogenen Blättern bestehend) vor; auch wird es mit einzelnen der Natur nachgeahmten Blättern (Eichen, Nesseln, Klee) oder Blattkränzen verziert." — Ich habe diesem nur beizufügen, daß häufig ein plötzliches Abbrechen der Säulen und Pilaster an halber Höhe vorkommt, so daß sie oben aus der Wand herauszuwachsen scheinen. Dort verkröpfen sich dann diese Vorlagen plötzlich und bezeichnen die Stelle ihres Aufhörens durch Kragsteine (Consolen), die reich mit Laubwerk geschmückt der Säule einen entsprechenden und würdigen Abschluß geben.

An den Gesimsen wiederholen sich die Verzierungen der Gewölbegurten und Rippen und der Arkadenbögen, wo überall Rundstäbe, kräftige halbrunde Wulste, Hohlkehlen zur Anwendung gebracht sind. Aber auch der Kleeblatt- und Spitzbogen werden auf die Gesimse übertragen und an die Stelle der kleinen Rundbögen gesetzt, so daß sich statt des Rundbogenfrieses dann ein Spitzbogenfries bildet, obgleich derselbe nicht ausschließliche Geltung erlangt, sondern fortwährend auch der Rundbogenfries noch vorkommt.

Aus diesen Erörterungen ergibt sich nun, daß der Uebergangsstil zwar häufig phantastische und bunte Motive aufgenommen; aber

meistens dennoch eine Schönheit und Eleganz entfaltet hat, die ihn als eine herrliche Blüthe der fast unerschöpflichen Triebkraft des romanischen Stiles erscheinen läßt.

Nachdem wir im Obigen den Charakter des Uebergangsstiles bezeichnet haben, ist es nun unsere Aufgabe, uns einige Denkmäler dieser Bauart zu vergegenwärtigen. In diesem Punkte aber will ich mich sehr kurz fassen und meinen Blick bloß über Deutschland hinschweifen lassen, wo eben der Transitionsstil sich am längsten erhielt, bis in die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts nämlich, während man in anderen Ländern, wie z. B. in Frankreich, schon ein ganzes Jahrhundert früher gothisch zu bauen angefangen. Doch auch von den deutschen Kirchen will ich nicht alle hier anführen, die in dieser Periode entstanden, sondern nur auf die wichtigsten hinweisen. Unter diesen verdient gewiß genannt zu werden, der schon im vorigen Paragraphen erwähnte Dom zu Worms, dessen westliche Theile im glänzenden Uebergangsstil gebaut sind. Von den Kölnerdenkmälern gehört hieher die Kirche S. Gereon (1212—1227), deren gegliederte Spitzbogenfenster schon eine Vorbereitung des gothischen Stiles sind. Am Mittelrhein ist es besonders der Dom zu Limburg an der Lahn, der uns den Uebergangsstil dieser Gegenden repräsentirt, wie in Westphalen der Dom zu Osnabrück und besonders der Dom zu Münster (1235—1261 erneuert) denselben vertreten. Aus den sächsischen Gegenden möchte ich nur noch anführen den 1242 geweihten Dom zu Naumburg, um sogleich auf jenen höchsten Gipfelpunkt, auf jene vollendetste Blüthe des deutschen Uebergangsstiles hinzuweisen, die die Vorzüge der rheinischen und sächsischen Schule mit einander vereinigt und zu vollendeter Schönheit verschmelzt. Dieses Meisterwerk des Uebergangsstiles ist der Bamberger Dom, welchen Lübke in seinem „Abriß der Geschichte der Baukunst" (S. 147) abgezeichnet hat, ohne jedoch nähere Aufschlüsse über dieses „Muster großartiger Anlage, reicher Ausbildung und edler Ornamentik" zu geben. Dieser großartig angelegte, in breiten und mächtigen Verhältnissen und dabei in edler Freiheit und Schlankheit aufstrebende Bau ist nicht der von dem heiligen Kaiser Heinrich 1004 gegründete, sondern der vom Bischof Otto nach einer verheerenden Feuersbrunst im Jahre 1110[1]) wiederhergestellte und eingeweihte Dom in Verbindung mit jenen Theilen, die später daran angefügt wurden. Dieser Dom in Bamberg ist ein Gebäude mit doppeltem Chor aber, was bemerkenswerth erscheint, mit nur

[1]) Nach Kugler II. 202 wurde er erst 1237 geweiht.

einem Querschiff vor dem westlichen Chor, während gegen Osten die beiden Seitenschiffe durch zwei hohe viereckige Thürme, zwischen denen der östliche oder Georgschor hervortritt, abgeschlossen werden. Die Thürme, die wegen ihrer bedeutenden Höhe sehr schlank erscheinen, — wenigstens die östlichen, — bestehen aus acht Stockwerken. Im untersten ist die reichgezierte Eingangspforte, im zweiten ein rundes Fenster von einem hufeisenähnlichen Spitzbogen eingefaßt zu bemerken, während in den übrigen Stockwerken auf jeder Seite eine große Fensteröffnung wahrzunehmen ist, die von einem großen Rundbogen überspannt und durch Säulen mit Bögen getheilt ist. Das oberste Stockwerk hat auf jeder Seite drei Fenster, von denen das mittlere höher ist als die übrigen und sich bis in das Giebelfeld hineinerhebt, welches die Grundlage bildet zu einem achtfach gebrochenen spitzen Dach. Die westlichen Thürme dagegen, an denen sich — wie überhaupt am ganzen westlichen Theile — spitzbogige Oeffnungen zeigen, sind von luftig auffsteigenden Säulenerkern umgeben. Das ganze Aeußere der Kirche zeigt eine schmuckreiche Durchbildung und besonders die Portale erscheinen mit ihren reichen Sculpturen in glanzvoller Schönheit.

Im Inneren, wo sich im östlichen Chore die Krypta befindet, in welcher zwei Kapitäle ächt korinthischer Bildung gefunden werden, präsentirt sich uns ein System von schlichter Energie mit charakteristischer Gliederung, doch ohne erhebliche dekorative Zuthat.

Und so erscheint denn das Ganze zwar einfach, aber sehr würdig und gefällig, und als ein Werk, das unter allen Bauschöpfungen des Mittelalters eine der ersten Stellen einnimmt.

Um die österreichischen Länder nicht ganz zu übergehen, so mögen noch hier Erwähnung finden die Cisterzienserkirche zu Lilienfeld, dann die Benedictinerabteikirche zu Trebitsch in Mähren und endlich die Cisterzienser-Nonnenkirche zu Tischnowitz, gleichfalls in Mähren.

Den Abschluß unserer Umschau aber mag bilden der Dom zu Karlsburg in Siebenbürgen, ein Gebäude, im einfachen klaren System der mitteldeutschen Denkmäler, namentlich der Dome zu Naumburg und Bamberg gebildet.

Wir haben im Vorausgehenden nur einige wenige der bedeutendsten Kirchenbauten romanischen Stiles aufgeführt, wie denn auch die ganze Beschreibung und Charakterisirung des romanischen Baustils nur von größeren Kirchen abgezogen ist. Es versteht sich nun wohl von selbst, daß es viel mehr romanische Kirchen mit einfacherer Anlage und Zierde gebe, die meistens nur Vorhalle, Schiff, Triumphbogen, gewölbten

Chorraum und die Apsis haben. Die Vorhalle wird meistens gebildet durch den an die Westseite gestellten Thurm. Doch wird der Thurm auch oft über den massiven Chormauern aufgeführt, so daß sein unterstes Stockwerk das geradlinig abgeschlossene Presbyterium bildet. Tritt der Thurm an die Süd- oder Nordseite des Presbyteriums, so dient sein unterstes Stockwerk in der Regel als Sacristei, die als Aufenthaltsort der Geistlichen, als Schatz-, Bücher- und Kleiderkammer und seit dem dreizehnten Jahrhundert, wo man besondere Altäre in derselben zu errichten anfing, oft auch als Oratorium dient. Oft ist noch neben der Kirche ein besonderes festes Gemach angebracht, das den dunklen Namen Zither (sytere, slav. citarne- Archiv) führt und zur Aufbewahrung der Kirchenschätze dient.

In Kloster- und Stiftskirchen schließt sich an eine der beiden Langseiten, gewöhnlich an die südliche, der Kreuzgang (ambitus) an. Derselbe ist ein gewöhnlich aus vier Bogenhallen bestehender Umgang, welcher einen freien viereckigen Raum, den Klosterhof oder Gottesacker umschließt, und sowohl zu Grabstätten benutzt wurde, als auch zu stillen Erholungsgängen, zu einsamer Meditation und Lesung der Klosterangehörigen, sowie auch für kleinere Processionen diente. Da bei Processionen ein Kreuz vorangetragen wird, so scheint man diesen Umgang „Kreuzgang" genannt zu haben und sonach dürfte die Ableitung dieses Namens von der fast allgemein angewendeten Ueberdeckung mit Kreuzgewölben nicht haltbar sein. Häufig steht mit einer Seite des Kreuzganges ein kapellenartig angelegtes Brunnenhaus in Verbindung, welches rund oder polygonisch nach dem Friedhofe heraustritt und den Namen „Tonsur" oder „Scherbrunnen" führt, weil darin den Mönchen Bart und Haupthaar geschoren zu werden pflegte. In der Nähe des Brunnenhauses und bei der Küche befand sich das Refectorium mit einer emporenartigen Steinkanzel und einem Steinbecken, während auf der anderen Seite des Kreuzganges, in der Nähe der Kirche, der Kapitelsaal sich befand, in dessen Innerm ringsherum eine Steinbank angebracht war für die Brüder, die sich hier nach dem Morgengottesdienste unter dem Vorsitze des Abtes oder Stiftspropstes versammelten zum Vortrage eines Kapitels aus der Ordensregel, zu richterlichen Verhandlungen, zu Berathungen u. dgl. — Die genannten sind die besonders ausgezeichneten Klosterräume. Näher auf die baulichen Einrichtungen der Klöster bei den verschiedenen Orden einzugehen, unterlassen wir und verweisen hiefür auf Otte's Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie I. S. 87 ff.

In der Zeit der romanischen Architekturperiode wurde es auch

immer gebräuchlicher, nicht bloß den Friedhof um die Kirche her anzulegen, sondern auch eigene Gottesackerkirchen daselbst zu errichten, die meist einfach und klein, oft aber auch ziemlich ansehnlich und selbst mehrschiffig sind. Unter diesen Kirchen befinden sich häufig auch kleine Gewölbe oder Krypten, in denen die ausgegrabenen Gebeine der Todten aufbewahrt wurden, weßhalb sie den Namen „Ossuarien" oder Beinhäuser erhielten.

Sollen wir nachträglich auch noch vom Material der romanischen Bauten Einiges erwähnen, so braucht kaum versichert zu werden, daß die ausgezeichnetsten Denkmäler dieser Baukunst aus Stein[1]) aufgeführt waren. Selbstverständlich wählte man stets diejenige Steinart, welche unter den obwaltenden Localverhältnissen als die zweckmäßigste erschien oder gerade am leichtesten zu beschaffen war. Darum läßt sich aus der zu einer Kirche verwendeten Steinart selten ein Schluß auf die Erbauungszeit derselben machen. In der südlichen Hälfte Deutschlands, etwa bis zur Elbe, sind die Kirchen größtentheils aus Bruchsteinen verschiedener Art ausgeführt, nämlich aus rothem Sandstein, aus Tuff, Traß, Basalt, Trachyt, Grauwacke, Granit, Kalksinter, Kalkstein, Muschelkalkstein, Mergelsandstein, Eisenstein und zuweilen aus Marmor (in Tyrol und Kärnthen). Hie und da kommen auch Ziegelsteine vor, die in den nördlichen Gegenden Deutschlands von der Nordspitze Dänemarks bis nach Krakau und von den Westgrenzen der Altmark bis über die Nordostgrenze von Preußen hinaus anfangs das vorherrschende, später das fast ausschließliche Baumaterial waren. Auch das römische Gußmauerwerk (von Vitruvius Emplecton genannt) kommt im ganzen Mittelalter vor. In demselben werden die beiden Außenflächen aus Stein oder Ziegeln schichtweise aufgemauert, der innere hohle Raum ward mit kleinen Steinen und vielem Mörtel ohne regelmäßige Schichtung ausgefüllt und das Ganze dann gewöhnlich von Innen und Außen dick mit Mörtel übergangen. Dieser Mörtel nun ist besonderer Erwähnung werth, da gerade der Vorzüglichkeit desselben die eiserne Festigkeit des mittelalterlichen Mauerwerkes zu verdanken ist. Gemäß chemischer Analyse enthielt der mittelalterliche Mörtel 70 Theile reinen, großen Quarzsand,

[1]) In der früheren Zeit, etwa bis in's neunte Jahrhundert waren die meisten Kirchen in Deutschland aus Holz gebaut. Anfangs des elften Jahrhunderts aber wurden viele hölzerne Kirchen durch steinerne ersetzt. Gleichwohl erhielt sich der Holzbau namentlich im Norden von Deutschland noch ziemlich lange, nämlich bis in's zwölfte Jahrhundert (Marienkirche zu Lübeck vom Jahre 1163), ja sogar bis in's vierzehnte Jahrhundert, wie die Kathedrale von Lebus aus dem Jahre 1351 beweist.

25 Theile Kalk und 5 Theile Gyps. Die Mischung geschah unmittelbar vor dem Gebrauche, so daß der Mörtel warm angewendet wurde. Zuweilen löschte man den Kalk mit Wein (oder auch Buttermilch) und auch Zusätze von Eiweis werden genannt. Der römische Mörtel unterscheidet sich vom mittelalterlichen durch Beimischung von zerstampften Ziegelstücken oder Topfscherben.

§. 35.

Der gothische Baustil.

Das christliche Princip, die auf das Uebernatürliche gerichtete Idee hatte sich zwar im Verlaufe der Jahrhunderte immer mehr äußerlich dargestellt und im romanischen Stile einen entsprechenden Ausdruck sich zu verschaffen gewußt, aber die höchst mögliche und vollkommenste Verkörperung war damit doch noch nicht gewonnen. Daß mit dem romanischen Stile die Triebkraft der christlichen architektonischen Principien nicht erloschen sei, zeigte sich schon in den Versuchen und Bemühungen des Transsitionsstiles, die sich indeß vermöge der Zeitumstände keines besonders günstigen Erfolges zu erfreuen hatten. Erst jener Periode, die man als vierten (1273—1492) Zeitraum der Geschichte des Mittelalters zu bezeichnen gewohnt ist, war es vorbehalten, einen Baustil auszubilden und zur Anwendung zu bringen, der unstreitig den Culminationspunkt aller bisherigen Bauthätigkeit bildet und den zu übertreffen kaum mehr möglich ist. Dieß ist der die dritte Periode der christlichen Kunst bezeichnende sogenannte gothische oder germanische oder Spitzbogenstil.

Der gothische Stil fällt also der Zeit nach zusammen mit dem Höhepunkte christlicher Wissenschaft und kirchlichen Lebens, wie er in der Blüthezeit der Scholastik und Mystik gegeben ist, und somit finden wir hier thatsächlich bestätigt, daß Kunst und Wissenschaft in innigem Lebensverbande mit einander stehen und sowohl Blüthe als auch Verfall mit einander gemeinsam oder doch wenigstens bald nach einander haben. Beide, Wissenschaft und Kunst, können nur gedeihen in den Zeiten des Friedens und bürgerlich geordneter Verhältnisse und müssen untergehen in den Zeiten der Auflösung und Verwirrung und in den Drangsalen kriegerischer Ereignisse, die den Bestrebungen der Menschen nothwendig eine andere Richtung geben.

Dieser Gedanke mag uns den Erklärungsgrund abgeben, warum

gerade in dieser Zeit die Culturgeschichte ihren Glanzpunkt finden und in einer Weise sich entfalten konnte, die für alle kommenden Zeiten gerechte Bewunderung erregen wird. Jetzt war ja angebrochen die Zeit, wo man nicht mehr auf die Eroberung fremder Gebietstheile ausging, wie es die kriegerischen und gewaltthätigen Hohenstaufen gethan, sondern wo man einzusehen begann, daß nicht so fast der große Länderbesitz die Völker stark und mächtig mache und sie auf die höchste Stufe emporführe, sondern vielmehr die Pflege der höheren Kräfte und Potenzen Dasjenige sei, was zumeist anzustreben und daß der Wohlstand und das Glück eines Volkes in der freien Entfaltung und Entwicklung ächten Bürgersinnes und in der Begründung gesetzlich geordneter socialer Verhältnisse zu suchen und zu finden sei.

Der im Allgemeinen herrschende Friede war also Ein Umstand, der einer neuen Kunstströmung vortheilhaft zu Statten kam. Doch war dieß nicht die einzige, ja nicht einmal die höchste treibende Kraft. Kann ja der Fall vorkommen, daß selbst in den Tagen tiefsten Friedens die Cultur nicht nur nicht gefördert wird, sondern vielmehr dem Verfalle anheimfällt, wenn nicht eine Begeisterung und eine Empfänglichkeit für das Höhere die Menschheit erfüllt und durchdringt und so ein mächtiger Sporn zum Streben nach höheren Culturstufen gegeben ist, oder wenn kein Princip und keine Idee sich findet, die nach äußerer Realisirung trachtet und als ein würdiges Object großer Anstrengung und muthigen Ringens sich darstellt. Solche große Ideen waren aber in dieser Zeit vorhanden, die Ideen des Christenthums nämlich erfüllten lebhaft die Völker und die äußere Darstellung und sinnliche Verkörperung dieser Ideen war ein Hauptbestreben der damaligen Menschheit. Zwar waren seit dem Beginne des Christenthumes diese Ideen wirksam als die treibenden Kräfte alles höheren Lebens und Thuns, aber so sehr hatten sie, mit Ausnahme der ersten Jahrhunderte, wohl nie das ganze Leben beherrscht und durchdrungen wie in fraglicher Geschichtsperiode, in welcher das Wort und das Gesetz der Kirche und ihres sichtbaren Oberhauptes selbst auch im politischen Leben als höchste Auctorität anerkannt wurde. Man kann diesen Einfluß der christlichen Ideen auf das damalige Leben vielleicht als eine der wohlthätigen Wirkungen jener großartigen Begeisterung bezeichnen, welche die Kreuzzüge veranlaßte, durch welche in Folge der Berührung mit mannigfachen Völkern der Gesichtskreis der abendländischen Christen sich erweiterte und der Bethätigung ihrer ungebrochenen und jugendlichen Kraft manche neue Objecte sich darstellten.

Was aber hilft die Begeisterung für große Ideen und die Sehn-

sucht nach deren Darstellung, wenn die dazu nothwendigen Mittel und wenn die großen und gewaltigen Kräfte fehlen, die sich vereinigen können und sollen, um große Ideen entsprechend und würdig im äußeren Bauwerk zu verkörpern? Bei einem armen Volke wird man darum niemals große Kunstwerke antreffen, da ein solches sich begnügen muß mit Dem, was zur Befriedigung des Bedürfnisses nothwendig ist. Die Kunst aber geht über das bloße Bedürfniß hinaus, sie will höhere und geistige Interessen fördern, sie ist in gewisser Weise ein Luxus, aber ein edler und würdiger Luxus, weil dadurch nicht der sinnlichen Leidenschaft gehuldigt, sondern der Geist zu höheren und edleren Anschauungen erhoben wird. Luxuriöse Werke setzen aber einen bedeutenden Wohlstand voraus,[1]) und das Vorhandensein des Wohlstandes in unserer in Frage stehenden Periode ist ein weiteres Moment, das bei der Entstehung der großen gothischen Baudenkmäler von bedeutendem Einflusse war. Daß so großartige Werke, wie die gothischen Dome sind, nicht durch die Kraft von Einzelnen aufgeführt werden können, sondern daß dazu eine Vereinigung zahlloser Kräfte erforderlich ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Eine solche Vereinigung ist aber nur möglich unter Solchen, die von denselben großen Ideen durchdrungen sind, die denselben gemeinsamen Endzweck verfolgen, die gegenseitig im Geiste der Liebe sich als Glieder einer Genossenschaft, die einen erhabenen Zweck anzustreben sich bewußt ist, fühlen und die sich alle als Glieder und Kinder eines gemeinsamen höheren Herrn zu betrachten vermögen, zu dessen Dienst und Verherrlichung in Errichtung eines erhabenen Gotteshauses jeder Einzelne sich verpflichtet und getrieben fühlt. Darum finden wir auch, daß religiöse Genossenschaften und Orden die eigentlichen Baumeister der mittelalterlichen Gotteshäuser waren, und wir finden nun erklärlich, wie so gewaltige Bauten aufgeführt werden konnten, wenn wir wissen, daß Tausende von gleichem Geiste beseelt zusammenwirkten und nur aus Liebe zu Gott die Opfer brachten, die nothwendig waren, und wenn wir wissen, daß die Führung des Baues selbst als Gottesdienst betrachtet ward, wie daraus hervorgeht, daß nach dem Zeugnisse des Abtes Haimo von St. Pierre die Bauleute mit Gebet und Psalmengesang das Tagwerk begonnen und beschlossen haben. Da sagt man mir vielleicht, die religiösen Genossenschaften haben nur in der ersten

[1]) Mit Recht sagt darum W. Heinse: „Wo die Menschen am glücklichsten waren, da war auch die Kunst am größten. Das ist das Geheimniß der Kunstgeschichte in wenig Worten."

Hälfte des Mittelalters, nur bis in die Zeit des romanischen Stiles die Baukunst beherrscht, und sind nie zu jener erhabenen gothischen Bauart, die ein Ausdruck des freien Strebens des Einzelnen ist, vorgeschritten. Ja die Orden konnten vermöge der hierarchischen Fesseln, in denen sie gehalten waren, gar nicht zu einer freien Kunstthätigkeit sich erschwingen; hiezu war vielmehr nothwendig, „die Empfindung des Einzelnen aus hierarchischem Bann zu lösen," es mußte ein neuer Geist, eine freiere Bewegung zur Herrschaft kommen, und dieser neue Geist mußte sich bewußt werden, seines Zieles, das nur „die Befreiung des Individuums aus hierarchischen Fesseln" sein konnte, worauf schon die einfache Thatsache hinführte, daß die Kunst „schon in der früheren Zeit sich in dem Maaße zu höherer Vollendung entwickelt hatte, als sie der einseitigen klösterlichen Pflege sich entzog."

Diese aus dem sonst so gediegenen und brauchbaren Werke des berühmten Kunsthistorikers Lübke gezogene Einrede gibt uns einen Beleg dafür, daß die confessionelle Abneigung, um nicht zu sagen der Haß gegen alles Katholische und gegen die Kirche dahin führt, sogar die historische Wahrheit bei Seite zu setzen und die thatsächlichen Verhältnisse zu verdrehen und eine ganze große Culturperiode im falschen Lichte zu betrachten und unrichtig zu beurtheilen. In der That, wer nicht fähig ist, die Macht der religiösen Begeisterung zu würdigen, wer die treibende Kraft des Kirchenglaubens nicht kennt, wer die aus den großartigsten Anschauungen hervorgegangenen Kreuzzüge als „phantastische Fahrten," als „ein thörichtes und tollkühnes Unternehmen" bezeichnen kann, der möge sich nicht einbilden, das richtige Verständniß des Geistes des Mittelalters gewonnen zu haben und der mittelalterlichen Kunstthätigkeit vollkommen gerecht werden zu können. Was es speciell mit der „Befreiung des Individuums aus hierarchischen Fesseln" für eine Bewandtniß habe, wird sich von selbst ergeben, wenn wir uns die gerade in der Zeit der gothischen Architektur entstandenen und herrschenden Bauhütten etwas näher betrachten.

Die Mitglieder der Bauhütten nämlich waren zwar Laien,[1]) die sich zu einer Bruderschaft vereiniget hatten. Aber sie waren von hohen, göttlichen Dingen ebenso erfüllt und bewegt, wie die Gründer

[1]) Indeß muß hier angemerkt werden, daß, wenn auch die Erfindung des gothischen Stiles durch den Abt Suger von St. Denis nicht wohl aufrecht erhalten werden kann, so doch jedenfalls die Verpflanzung desselben nach Deutschland und die Verbreitung desselben vorzugsweise den Bischöfen und den Orden der Cisterzienser, der Dominikaner, der Franziskaner und der Deutschen Ritter zu verdanken ist.

und Erbauer unserer Domkirchen. Die Bauhütten trugen einen streng kirchlichen Charakter; sie waren eine Abzweigung des kirchlichen Geistes, wie uns eine Betrachtung ihrer äußeren und inneren Einrichtung lehren wird.

Die Mitglieder derselben pflegten nach bestem Gewissen ein kirchlich-corporatives Leben, die religiösen Zwecke, denen sie dienten, mit Eifer beachtend. Fast ihre ganze Organisation ist aus dem Bruderschafts- und Klosterleben herausgewachsen. Ein Hauptfest der Bauhütte war der Jahrtag; er war der Vereinstag und entsprach vollkommen dem Ordensfeste der Klöster. Den Mittelpunkt dieses Festes bildete der Gottesdienst, an welchem die Mitglieder theilnehmen mußten, wenn sie nicht durch Krankheit verhindert waren. Sie versammelten sich auf dem Bauplatze und zogen in Procession in die Kirche, wo bei Anhörung der heiligen Messe Dankgebete für erhaltene Wohlthaten verrichtet wurden und wo man sich dem Schutze Gottes auch fürderhin empfahl. Jede Bauhütte hatte ihren Patron als Fürbitter bei Gott. Der Festtag des Patrons war ein Feiertag für die Mitglieder der Bauhütte, sein Bildniß schmückte deren Fahne. Für die Verstorbenen aus der Bauhütte ward alljährlich ein Gottesdienst gehalten. Die Mitglieder hatten einen geistlichen Vater, welcher als Vertrauensmann milde Gaben für die Innung in Empfang nahm und die ökonomischen Verhältnisse derselben leitete. Bei allen Festen, Gottesdiensten und öffentlichen Kundgebungen der Bauhütte hatte der geistliche Vater den Vorrang. Den Mitgliedern der Bauhütte, welche „um Gotteswillen" arbeiteten, war ein strenges sittliches Leben zur Aufgabe gemacht.

Dieß also ist in kurzen Umrissen die Organisation[1]) jenes segensreichen Institutes, ohne welches wohl unsere herrlichen gothischen Dome nie in solch' reicher Ausstattung zu Stande gekommen wären, die ja eine Vereinigung vieler gleichgesinnter Kräfte zur Voraussetzung haben. Und so haben die Bauhütten den Beweis geliefert, welche Riesenwerke kirchlicher Baukunst geschaffen werden können, wenn ein

---

[1]) Ausführliches über die Bauhütten ist zu sehen in Kreuser's Kölnerdombriefen S. 289—343 und bei Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie. S. 621—644, woselbst sich auch ein Verzeichniß von Baumeistern befindet nach Ortschaften geordnet. Uns interessiren dabei vorzugsweise die Orte: Braunau, Eggenfelden, Feichten, Frauenau, Freising, Landshut, Neu-Oetting, Ober-Dingolfing, Straubing, Thann und Passau, wo Hans der Krumenauer den Dombau begann, an dem später die Bauführer Georg Bundelich, Hans Lindorfer und die Steinmetzen Stephan Huber und Stephan Herrer genannt werden.

christlicher Sinn Viele zur Verwirklichung eines schönen Zweckes und eines erhabenen Zieles vereinigt.

Aus diesen Bemerkungen dürfte man abnehmen, daß keineswegs die Lösung und Befreiung der Empfindungen des Einzelnen aus hierarchischem Bann und den hierarchischen Fesseln es war, was die gothische Kunst ermöglichte und hervorrief, daß vielmehr gerade die Macht der Hierarchie, der gewaltige Einfluß der kirchlichen Auctorität, die Vereinigung der Einzelnen zu einer unter dem Schutze und im Gehorsam der Kirche stehenden Gemeinschaft die Aufführung solcher großartiger Bauten möglich machte. Mit Recht bemerkt darum Kugler (in seinem Handbuch der Kunstgeschichte II. Bd. S. 299), „daß in der Gothik das Universelle des mittelalterlichen Geistes, im Gegensatze gegen die volksthümlichen Besonderheiten, zur künstlerischen Gestalt gelangt. Es sind die großen geistigen Bewegungen der Zeit, die sich hierin offenbaren, die großen historischen Erscheinungen, mit denen der Beginn und die Ausbildung der Gothik in naher Wechselwirkung stehen. Die Macht der Hierarchie, die die Welt des Occidents zur geistigen Einheit verband, feierte damals ihre Triumphe; sie setzte sich gleichzeitig mit den Massen der Bevölkerung in ein unmittelbares Einvernehmen. ... Und „das aufblühende städtische Bürgerthum folgte bereitwillig den von der geistigen Macht gegebenen Impulsen, mit den Werken kirchlicher Feier zugleich die eigene Macht verherrlichend."

Mit diesen Worten Kugler's wollen wir unsere allgemeinen Bemerkungen, als deren Resultat wir den Satz betrachtet wissen möchten, daß der christlich-religiöse Geist und der demuthsvolle Kirchenglaube des Mittelalters das eigentlich treibende Princip der gothischen Architektur gewesen — schließen. Wohl begreifen unsere Aufgeklärten diesen Geist nicht mehr und schelten diese Zeit eine finstere, was uns indessen nicht hindert, unserer Bewunderung der herrlichen Leistungen derselben Ausdruck zu verschaffen und mit dem Dichter zu singen:

Selige, dunkle Zeit, da der Stein dem Ewigen diente,
Während die heutige Kunst nur die Kaserne begreift;
Menschen waren es doch, die diese Tempel gegründet,
Sind wir nicht ihres Geschlechts? Hat das Geschick uns enterbt?
Ist uns der zeugende Born, ist die heilige Quelle versieget?
Wurden wir, weh uns! verdammt, nur das Gemeine zu schau'n?

System der gothischen Architektur.

Der Baustil, dessen constructive Principien, dessen ästhetische und kirchlich-religiöse Bedeutung wir im Folgenden in kurzen Umrissen kennen zu lernen suchen wollen, wird verschiedentlich bezeichnet, indem er bald der gothische, bald der germanische oder deutsche, bald der Spitzbogenstil, bald der Ogivalstil[1]) genannt wird. Ohne bestimmen zu wollen, welche Bezeichnung die richtige ist — (die letzteren Benennungen dürften sich, als wesentliche Merkmale enthaltende, am meisten empfehlen, wenn man nicht etwa die Bezeichnung „idealer Baustil" vorziehen will) —, kann man doch so viel mit aller Bestimmtheit behaupten, daß die am meisten gebrauchte Benennung „gothisch" ganz und gar unrichtig ist. Denn nicht von den Gothen ist diese Bauart zuerst in Anwendung gebracht worden, noch auch haben sie dieselbe zu einer besonderen Vollendung geführt. Fragt man nun, wie man denn deßungeachtet dazu kommen konnte, das Prädikat „gothisch" auf dieselbe zu übertragen, so ist zu erwidern, daß die Italiener nur spott- und schimpfweise diese Bezeichnung gebrauchten, weil sie an diesem Stile kein Gefallen finden konnten und glaubten, die ihnen verhaßten barbarischen Gothen allein wären fähig gewesen, den guten antiken Stil zu verlassen und solche geschmacklose Werke hervorzubringen. Was also ursprünglich Schimpfname war, ist zum Ehrennamen geworden und herrschend geblieben bis auf den heutigen Tag.

Deutscher oder germanischer Stil kann er genannt werden, weil er, wenn auch nicht in Deutschland zuerst entstanden, doch daselbst am vollkommensten und schönsten[2]) ausgebildet worden ist.

Indeß ist dieser Baustil, wie schon in den einleitenden Bemerkungen hervorgehoben wurde, nicht ein speciell volksthümlicher irgend

---

[1]) Dieß ist die Bezeichnung der Franzosen und bedeutet so viel als Vermehrungs- oder Verstärkungsbaukunst" — ogivale vom lateinischen augere —; ein innerlich passender Name, da man als innerstes Princip der gothischen Baukunst die durch fortgesetzte Theilungen und Vermehrungen der Stützen ermöglichte folgenrichtige Durchführung des Gewölbebaues zu erkennen hat.

[2]) Franzosen wollen auch dieses nicht zugeben und berufen sich auf „die Ogival-Trilogie Chartres, Rheims und Amiens, die in ihrer Art einzig dasteht und so wie Hoheit des Ganzen, so Vollendung des Einzelnen umfaßt." Vgl. B. Guerber im freib. Kirchenlex. II. Bd. S. 103 ff. Sonach wäre die Bezeichnung „deutsche Kunst" ganz falsch und aufzugeben. Allein das Recht, die Gothik mit „deutscher Kunst" gleichbedeutend zu nehmen, stützt sich auf die alte Uebung der Italiener und Spanier, sowie darauf, daß sich in derselben ganz besonders das den Deutschen auszeichnende ideale Streben ausspricht.

eines Landes, sondern der universelle architektonische Ausdruck des späteren Mittelalters und der höchsten religiös-kirchlichen Begeisterung, weßwegen er als der specifisch christliche und der ideale Baustil zu betrachten ist.[1]) — Auch ist er nicht allein aus den Bedürfnissen des Cultus, auch nicht aus der bloßen Zweckmäßigkeit für denselben hervorgegangen, vielmehr verdankt er seine Entstehung einem idealen, ethisch-künstlerischen Streben, indem sein Wesen darin besteht, ein Gebäude aufzuführen, an dem die Schwere und das Massenhafte verschwindet, das die Materie vergeistiget und durch vielfache Gliederung zu einem lebensvollen, nach Oben emporstrebenden Organismus zu erheben sucht. Um diese seine Aufgabe zu lösen, war der Spitzbogen nothwendig geworden, so daß dieser nicht als das eigentlichste Wesen, sondern vielmehr als die nothwendige Folge des Princips und als das Mittel zur Erreichung des angestrebten Zieles erscheint, welches die höchst mögliche Ausbildung des Gewölbebaues ist. In der Wölbekunst ist darum auch der eigentliche Ausgangspunkt der Gothik zu suchen, wie schon Wiegmann 1842 treffend nachgewiesen hat.

Um uns nun das System dieses idealen Baustiles klar zu machen, wollen wir Grundriß, Aufbau und Bedachung und dann die Detailbildung betrachten.

Der Grundplan der gothischen Kirche hat wie der aller christlichen Kirchen überhaupt die Form des Kreuzes und zwar die des lateinischen Kreuzes, wie sie uns schon im Basiliken- und romanischen Stil bekannt geworden. Wie die alte mehrschiffige Basilika stets die Grundlage der katholischen Kirchenbaukunst gewesen ist, so blieb sie auch für die Construction gothischer Bauten maßgebend, wenn gleich nur in der durch die Einflüsse des romanischen Stiles modificirten Form. Dieser Zusatz ist gerechtfertigt wegen der Thurmanlage, die sich wie bei der romanischen Kirche mit den drei übrigen Bestandtheilen, nämlich dem Chor, Kreuzschiff und Langhaus, verbindet. Das eigentlich specifische Merkmal des romanischen Stiles, die Anwendung des Vierungsquadrates, fällt jedoch weg aus dem schon bei Darstellung des Uebergangsstiles angegebenen Grunde. Dadurch ergaben sich für die Anlage des Schiffes einige Veränderungen, deren wesentlichste darin besteht, daß durch das nähere Zusammenrücken der Pfeiler die Gewölbefelder des Mittelschiffes nicht mehr Quadrate, sondern Rechtecke bildeten, deren breitere Seiten die Weite des Mittelschiffes

[1]) Der gothische Baustil ist der „architektonische Gedanke des Christenthums.“ Siehe Jungmann. S. 435. Anm. 2.

bestimmten, während deren Schmalseite den Maßstab abgab für die Längenabtheilung der um die Hälfte oder um ein Drittel schmäleren und niedrigeren Abseiten, oft vier an der Zahl, so daß die ganze Kirche fünf Schiffe hatte. Daraus folgte von selbst die weitere Veränderung, daß man keine besonderen Zwischenpfeiler mehr brauchte, indem jeder Pfeiler Gewölbeträger auch für das Mittelschiff war, so daß die Anzahl der Gewölbe im Mittelschiff und in den Abseiten die gleiche war.

Die Abseiten setzten sich um den Chor als niedriger Umgang fort, wie es schon im romanischen Stil in den Kirchenbauten des südlichen und mittleren Frankreichs häufig vorkam. Diese Chorumgänge sind bei den großen Kathedralen durch eine Reihe niedriger Kapellen umzogen, die zwischen die Strebepfeiler des Umgangs, welcher durch Balustraden (Brüstungsmauern) vom Chore getrennt ist, eingebaut sind. Der Unterschied dieser gothischen Form von jener romanischen Südfrankreichs besteht nur darin, daß hier halbrunde Nischen die Kapellen bildeten, während die gothischen polygon gestaltet sind. Ueberhaupt erscheint es als eine Eigenthümlichkeit des gothischen Stiles, daß er überall das vollkommen Runde vermeidet und dafür lieber das Polygon zur Anwendung bringt, weßhalb auch der Chor nicht mehr durch die kreisrunde Apsis, sondern durch polygone Flächen abgeschlossen wird. Und zwar sind besonders das Achteck und das Zwölfeck jene Grundformen, aus denen diese abschließenden Seiten genommen sind. Der gewöhnlichste Abschluß ist der dreiseitige und der fünfseitige, d. h. derjenige, der entweder von drei Seiten des Achteckes oder von fünf Seiten des Zwölfeckes gebildet wird.

Außer diesen Veränderungen des Chores im gothischen gegen den romanischen Stil ist noch eine andere zu erwähnen, die sich aus dem Wegfalle der Krypta ergab. Blieb die Krypta weg, so war auch der Grund für die so große Erhöhung des Chores über die Flur des Schiffes beseitigt, weßwegen auch nur zwei bis drei Stufen vom Boden des Schiffes in den Chor emporführten. Der Chor selbst wurde als ein integrirender Theil des ganzen Gebäudes behandelt und dem architektonischen Gesetze unterworfen.[1]) Erst in der späteren Zeit

---

[1]) Der Chorbau erleidet die größten constructiven Veränderungen. Während früher, als das Schiff mit einer flachen Decke bedeckt war, sich die überwölbte Apsis, die sich durch den Triumphbogen gegen den Kirchenkörper öffnete, als ein äußerer Anbau verhielt, sind jetzt Chor und Apsis unmittelbar vereinigt und bilden den aus constructiven Gründen verlangten Abschluß der Wölbung. Jetzt, wo die

trat wieder jene im romanischen Stile allgemein herrschende Sonderung des Chores von den Räumen der Schiffe ein, indem eine steinerne Brüstung, ein sogenannter **Lettner**, eingefügt wurde zwischen die Pfeiler, welche das Langhaus und den Chor mit einander verbinden.

Damit haben wir das Eigenthümliche des Grundplanes einer gothischen Kirche bezeichnet. Denn die Versetzung der Thürme an die Ecken der Westseite und die Einverleibung der Vorhalle in den Bau selbst durch Verlegung zwischen die beiden Thürme kann nicht als eine specifische Eigenthümlichkeit der gothischen Kirchenbauart bezeichnet werden, da wir das Nämliche schon früher zu beachten Gelegenheit hatten.

Im **Aufbau** finden wir ausgesprochen den Charakter der Freiheit, Leichtigkeit und Kühnheit, des Schlanken, Lichten und Erhabenen, welche Eigenthümlichkeiten sich von selbst ergaben dadurch, daß die horizontale Construction fast gänzlich aufgehoben wurde, während die verticale Richtung vom Boden an in kühnen und hohen Bauten dergestalt durchgeführt ward, daß die auf das Uebersinnliche gerichtete Phantasie einen das Bedürfniß weit überragenden Ausdruck findet. Und zwar werden wir dieses sowohl im Inneren als auch äußerlich bestätigt finden. Tritt uns ja von Außen schon — um die Außenseite zuerst zu betrachten, — ein Gebäude entgegen, an welchem die der Materie wesentliche Schwerkraft fast ganz aufgehoben zu sein, an dem vielmehr die organische Natur mit ihren aufwärtsstrebenden Gestalten sichtbar zu werden scheint. Die ganze Mauer scheint vergeistigt, die ganze Umfassung des für den Dienst des Allerhöchsten bestimmten Raumes scheint nur aus einer zahlreichen Aneinanderreihung hochemporragender, in mehreren durch Gesimsbänder abgestuften Gliederungen emporwachsender Strebepfeiler gebildet zu sein, zwischen denen die ganze Mauerfläche durch je ein einziges, großes, ebenfalls hochemporstrebendes Fenster derartig durchbrochen ist, daß unten nur der Kaffsims (ein horizontales Gesims unter den Fenstern) und die Fensterbank, zu beiden Seiten nur schmale Mauerstreifen zwischen den Fen-

Kreuzgewölbe in lebendiger Linie sich dem Chore entgegenbewegten, hätte eine Unterbrechung der Linien, der unvermittelte Ansatz eines neuen Theiles verletzt. Ist aber der Chor der organische Abschluß, so erscheint derselbe zugleich auch als das Centrum des Strebens aller Theile zur Einheit. Zu diesem Abschluß wurde aber der Chor, indem man am Chorhaupte die Pfeiler im Kreise zusammenrücken und alle Gewölberippen in einem Mittelpunkte sich vereinigen ließ. Dieser Mittelpunkt, zu dem auch noch das letzte in gerader Flucht liegende Pfeilerpaar als Widerlager zustrebte, wurde der Schlußstein des ganzen Gewölbes.

stern und den Strebepfeilern übrig blieben, und auch ober dem im Spitzbogen abgeschlossenen Fenster entweder gar keine oder nur sehr unbedeutende Flächen von Mauer sichtbar blieben. Auch diese ober dem Fensterschlusse noch übrigen Mauerreste erscheinen belebt durch mannigfache Gliederung, so daß auch hier eine Vermittlung und ein Zusammenhang gegeben ist mit den über das Dach empor frei in die Lüfte sich erhebenden Fialen der Strebepfeiler. — Da nun auf den Strebepfeilern vorzüglich der selbstständige, von anderen Bausystemen abweichende Eindruck des gothischen Stiles beruht, so erscheint es geboten, dieselben genauer zu betrachten. Es sind dieß mächtige, im Grundplane als längliche Rechtecke angelegte Mauermassen, welche sich an jenen Punkten der Außenmauer erheben, wo im Inneren die Gewölbestützen angeordnet sind. Sie sind durch den gemeinsamen Sockel und durch das unter den Fenstern sich hinziehende Kaffgesims mit den übrigen Mauerflächen verbunden. Daß sie durch Gesimsbänder abgestuft und gegliedert sind, wurde bereits erwähnt. Da aber über jedem solchen Gesimsband die Mauermasse oder der Kern des Pfeilers etwas zurücktrat, so gestalteten sie sich in beträchtlicher Verjüngung pyramidenartig auf. Die Strebepfeiler wurden, wie oben angedeutet, über die Wand hinausgeführt, nicht bloß um den über diese Welt emporstrebenden Zug der Sehnsucht des Menschenherzens zu sinnbilden, sondern auch aus constructiven Gründen, um nämlich die senkrechte Last derselben zu vermehren und sie dadurch zum Widerstand gegen den Gewölbeschub um so geeigneter zu machen. War eine solche Erhöhung über die Wand hinaus schon für das Gewölbe des Seitenschiffs angezeigt, so ward sie noch um so nothwendiger zum Behufe der Sicherung des frei emporragenden Mittelbaues. Die an der Wand des Mittelschiffes aufgeführten Strebepfeiler hatten nämlich an den Pfeilern des Mittelschiffes eine viel zu schmale Basis, weßwegen sie auch keine so starke Ausladung erhalten konnten, als nöthig schien, um dem Gewölbedruck auf die Seiten den entsprechenden Gegendruck entgegenzuhalten.[1]) Deßhalb gab man diesen an der Wand des Mittelbaues aufgeführten Strebepfeilern selbst wiederum eine Stütze und verstärkte ihre Gegendrucksleistung dadurch, daß man von ihnen auf die hoch über die Außenwand und das Dach der Abseiten emporgeführten Strebepfeiler

[1]) Die Anordnung der Strebepfeiler ist eine Folgerung aus dem technischen Grundsatze, daß z. B. eine 3' dicke Mauer, durch 3' vorspringende Strebepfeiler verstärkt, eine größere Kraft besitzt, als eine 6' dicke Mauer ohne Strebepfeiler.

sogenannte Strebebögen (auch Schwebe- oder Schwibbögen genannt) hinüberspannte, welche die Profilirung der Gewölberippen und nach oben eine schräge Abdachung hatten, auf welcher ein Rinnleisten angebracht war als Ableitungskanal für das Regenwasser, welches durch einen am unteren Ende dieser Traufrinne über dem Strebepfeiler befindlichen Wasserspeier, der die Form eines hockenden Thieres, eines Hundes oder Drachen u. s. w. hatte, weit vom Baue hinweggeschleudert wurde. Daß diese Strebebögen auch in dem Falle nicht fehlen konnten, wenn dem Mittelschiffe auf jeder Seite zwei Seitenschiffe angefügt waren, versteht sich von selbst. In diesem Falle nun wurde der die beiden Seitenschiffe trennende Strebepfeiler gemeinsamer Stützpunkt für die vom Mittelbau ausgehenden und für die vom äußersten Strebepfeiler auf den mittleren gespannten Strebebögen. Ja man führte, um dem mittleren Pfeiler noch kräftigeren Halt und durch größere Belastung mehr Festigkeit zu geben, je zwei Strebebögen über einander auf, so daß auf jeden äußeren Strebepfeiler vier Strebebögen wirkten.

Nach dieser episodischen Erklärung der Strebebögen wollen wir wieder zu den Strebepfeilern selbst zurückkehren und ihre Belebung und zierliche Ausschmückung kennen lernen. Die Belebung der Pfeilermasse geschah dadurch, daß man die starren Theile mit Nischen- und Giebelwerk bedeckte oder mit Thürmchen und Heiligenhäuschen bekleidete oder beide Verzierungsweisen verband. Ueber der, zu einem von kleinen Säulen getragenen Raum für Statuen ausgehöhlten, Masse des Pfeilers erhob sich die Spitzsäule, Fiale genannt, ein Wort, dessen etymologische Ableitung gänzlich unbekannt ist. Diese Fiale besteht aus zwei Theilen, nämlich aus dem Riesen, d. h. der pyramidalen Spitze, und aus dem Leib, d. h. dem von der Spitze bedeckten viereckigen Theile. Beide Theile erscheinen mannigfach verziert, indem der Leib entweder mit blindem Maaßwerk bekleidet ward oder zu einem Heiligenhäuschen ausgehöhlt wurde, während der im Verhältniß zu seiner Grundfläche ungewöhnlich hohe Riese an seinen Pyramidenecken reich mit kleinen Steinblumen, Krabben oder Knollen auch Bossen genannt, versehen und seine Spitze mit der sogenannten Kreuzblume bekrönt war.

Zwischen diesen Strebepfeilern befanden sich die Fenster, die wegen ihrer beträchtlichen Weite einer Theilung durch Zwischenglieder nothwendig bedurften. Diese Zwischenglieder wurden gebildet durch schmale, senkrechte steinerne Stützen, die man „Pfosten" hieß und die, gewöhnlich drei an der Zahl, das Fenster in vier Theile theilten, in welchem Falle man der mittleren Stütze eine größere Dicke als den

übrigen gab und so einen Unterschied zwischen **alten** und **jungen** Pfosten hervorrief. Diese Pfosten werden am oberen Ende unter einander und mit den Seitenwänden durch kleine Spitzbögen verbunden und gemeinsam durch den großen Fensterbogen umfaßt. Zwischen diesem großen Fensterbogen[1]) und den kleineren Spitzbögen, deren je zwei durch einen von dem mittleren Pfosten aus zu der Seitenwand hinübergespannten größeren Bogen zu einer Gruppe geschlossen wurden, bildete sich ein großes Bogenfeld, welches, sowie auch die in Folge der Verbindung der Pfosten mittelst kleiner Spitzbögen entstandenen Oeffnungen, durch geometrische Figuren ausgefüllt war. Diese aus mehreren Bogentheilen bestehenden Figuren, Blätter oder Pässe genannt, werden nach der Zahl der Blätter in Drei- Vier- Fünfpässe[2]) eingetheilt und bilden zusammen das **Maaßwerk**,[3]) welches eines der wichtigsten Elemente der gothischen Architektur bildet, weßhalb es auch von den alten Meistern mit Vorliebe ausgebildet und auch an vielen anderen Theilen des Baues verwendet wurde. Die Art und Weise der Behandlung des Stab- und Maaßwerkes ist auch von Belang für die Bestimmung des Alters einer gothischen Kirche, da dasselbe nicht in allen Perioden der Gothik gleich gebildet wurde. In der frühgothischen Zeit nämlich wurden Pfosten und Päſſe aus rundlichen Gliedern gebildet; in dem entwickelten Stile erhielten sie eine scharf eingezogene Form, die sich nach Außen zuspitzt und mit einem Plättchen geschlossen wird.[4]) In der späteren Epoche dagegen, von der letzten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts an, drang in das Maaßwerk ein unruhiges Streben nach spielend decorativen, bunt verschlungenen Formen, unter denen die „Fischblase," ein flammenförmiger, rundlich geschwungener Paß, die verbreitetste ist.

Den Fußpunkt des Fensters bildet die nach Außen und Innen sich abschrägende Fensterbank; die Seitenwände der Fenster sind durch vorspringende Glieder und Hohlkehlen in lebendigem Wechsel gegliedert.

[1]) Dieser große Fensterbogen ist ein Spitzbogen, der nicht den Mauerecken entspringt, sondern auf selbstständigen Stützen ruht.

[2]) Die vorspringenden Spitzen der Päſſe heißen „Nasen."

[3]) Im Gegensatz zum „Stabwerk," worunter man die aufsteigenden Pfosten versteht. Es ist demgemäß zu bemerken, daß sich das Maaßwerk unmittelbar aus dem Stabwerke herausbildet, aus demselben gleichsam verzweigt, daß seine einzelnen Glieder ihren festen Zusammenhang bewahren und daß in jedem die Beziehung auf die anderen bereits in der Construction offenbar wird.

[4]) Auch wurden die Pfosten anfangs noch mit besonderen Basen und Kapitälen gebildet, also als schlanke Säulchen behandelt, später aber gehen sie unmittelbar in das Maaßwerk über.

Waren nun durch das Stab- und Maaßwerk allerdings die Fenster reichlich gegliedert, so blieben zwischen den Pfosten dennoch große leere Räume übrig, die gleichfalls ausgefüllt werden mußten. Indeß konnte die Ausfüllung dieser Räume, da durch sie das Licht in die Kirche eingelassen werden sollte, nicht mit Steinwerk geschehen, sondern mit Glas, und zwar wurde hiezu gefärbtes Glas verwendet, einerseits um das Licht zu mildern und eine zu grelle Beleuchtung zu verhindern, andererseits aber auch um durch eine gestaltlose Glasfläche keinen Mißton in die sonst überall herrschende harmonische Gliederung zu bringen. Die Glasmalerei in den Fenstern wiederholt in verjüngtem Maaße den gothischen Baustil noch einmal, da sie ihre bildlichen Darstellungen überall mit Säulchen, Spitzbögen, Spitzgiebeln und allerlei Maßwerk umfaßt.

(Das Technische über die Glasmalerei gehört in die Geschichte der Malerei).

Die Betrachtung der Strebepfeiler und Fensterconstructionen hat uns nun den größten Theil der Seitenansicht einer gothischen Kirche gezeigt. Nur Eine Hauptzierde der Seitenansicht bleibt zu betrachten übrig, und dieß ist die Façade des Kreuzschiffes mit seinen Kreuzgiebeln, in welcher sich aber nur der Schmuck der West-Façade wiederholt, weßwegen es passender zu sein scheint, zuerst die westliche Façade in's Auge zu fassen. Diese nun besteht aus den Thürmen, den Portalen, aus einem oder mehreren Fensteröffnungen und gewöhnlich auch aus einem spitzen Giebel zwischen den beiden Thürmen. Gewöhnlich nämlich sind zwei Thürme angelegt, die dem Princip der gothischen Architektur mehr entsprechen als ein einziger Thurm über der Façade, und zwar darum, weil sie wie die Strebebögen die Mauern des Mittelschiffes stützen, dem ganzen Gebäude auf beiden Seiten einen Halt geben und die von dem Kreuzschiffe bis zur Façade fortgeführten Strebepfeiler in kräftigster und entsprechendster Weise abschließen.[1])

Die Form der Thürme betreffend ist zu sagen, daß sie mit dem ganzen Gebäude in harmonische Verbindung gebracht wurden und daß ihr unterstes Stockwerk, ein massives Viereck,[2]) sich aus der Kirche herausentwickelte und in mehreren Absätzen sich bis zum Giebel des Mittelschiffes erhob, wo das Viereck in's Achteck überging und ein

---

[1]) Thürme über der Vierung kommen selten vor, sondern nur kleine Thürmchen, Dachreiter genannt.

[2]) dessen Ecken durch vorgestellte Strebepfeiler verstärkt sind, zwischen welche die Füllmauer mit reicher Fensterarchitektur eingesetzt ist.

zweites Stockwerk begann. Den Abschluß des ersten viereckigen Stockwerkes bildet oft eine durchbrochene Galerie, über welche an den vier Ecken große Fialen sich erheben, zwischen denen das Achteck sich einfügt als zweites Stockwerk. Selbstverständlich mußte die Masse und Schwere des Thurmes mit der zunehmenden Höhe abnehmen, weßhalb die an sich schon dünneren Mauern des zweiten Stockwerkes an den acht Seiten mit breiten und hohen Fenstern durchbrochen waren, welche mit Spitzgiebeln bedeckt sind. Auf den acht Winkeln dieses zweiten Stockwerkes erheben sich wieder acht Fialen mit einer Galerie dazwischen, so daß auch dieses Stockwerk für sich einen besonderen Abschluß hatte und zugleich den Uebergang andeutete zu einem neuen und letzten Stocke, wenn man den Helm des Thurmes als solchen bezeichnen darf. Dieser Thurmhelm wurde in der höchsten Consequenz des gothischen Princips als ganz durchbrochenes Gehäuse aufgeführt. Man ließ von den acht Ecken des Mittelstockes acht mächtige Rippen zwischen den Fialen aufsteigen, die man mit Krabben reich besetzte. Zwischen sie spannte man ein Netz von horizontalen Stäben, dessen Oeffnungen mit freiem, filigranartig durchbrochenem Maaßwerk, mit Rosetten und Päßen verschiedener Art ausgefüllt wurden. Auf der Spitze erhob sich eine mächtige Kreuzblume.

Dieß ist im Allgemeinen die aus dem System der gothischen Architektur sich ergebende Thurmbildung, die freilich im Einzelnen oft manche Modificationen erlitt.

Zwischen beiden Thürmen befindet sich, wie auch bei den romanischen Kirchen, das Hauptportal, das als ein Hauptglied der Façade mit besonderer Sorgfalt ausgebildet wurde. Man ging von der romanischen Portalbildung aus, indem man die Wandung nach Innen in schräger Richtung sich verengen ließ, aber mehr als es beim romanischen der Fall war. Der untere Theil dieser abgeschrägten Wand ist in der Höhe des die ganze Kirche, also auch die Strebepfeiler umgebenden Basaments eine glatte aber mit Reliefs verzierte Wand, während der über diesem Basament sich erhebende Theil reich gegliedert erscheint durch seine vorspringende Rundstäbe, die zwischen den tiefen, oft nischenartig erweiterten Hohlkehlen auf Sockeln gestellt sind. Die Rundstäbe laufen meist ohne Kapitäl bis zur Spitze des Bogens empor. In den Hohlkehlen sind etwas stärkere Sockeln angebracht, auf welchen sich runde Pfeiler oder kurze Säulen erheben, die als Träger von Statuen dienen, über welchen sich Baldachine bilden, die ihrerseits wieder als Fußgestelle für die weiteren Bildwerke des Spitzbogens zu dienen haben. Da die Portale sehr breit waren, so theilte man sie

durch einen mittleren Pfosten, welcher das Bogenfeld stützte und an welchem man die Statue eines Heiligen, etwa der seligsten Jungfrau oder des Patrons der Kirche, anzubringen liebte. Die Thüre selbst ist entweder mit einem flachen Kleeblattbogen bedeckt, oder sie hat einen horizontalen Sturz, über welchem sich das Bogenfeld (Tympanon) befindet, das mit Reliefs ausgefüllt ist. Diese Reliefs sind indeß so klein angelegt, daß die Fläche durch mehrere horizontale Glieder abgetheilt ist.

Nicht selten kommt es vor, daß das Portal mit seiner Gliederung kräftig aus der Mauerfläche hervortritt und als eine Art Vorhalle gebildet ist, wodurch es mit den starken Strebepfeilern der Thürme in Uebereinstimmung gebracht erscheint. In diesem Falle gab man ihm als oberen Abschluß einen Spitzgiebel, den die alten Baumeister „Wimberg" nannten. Es ist dieß ein auf beiden Seiten mit Fialen eingefaßter langschenkliger Spitzgiebel, dessen Fläche mit blindem Maaßwerk geschmückt, dessen Kanten mit Krabben versehen sind und dessen Spitze mit einer Kreuzblume bekrönt ist. — Diese „Wimberge" fanden auch sonst häufige Anwendung, besonders über den Fenstern, wie überhaupt überall da, wo eine Bogenform selbstständig aus der Mauermasse vortrat. —

Ober dem Portale wird die Façade in der verschiedensten Weise gegliedert und in mehrere Stockwerke abgetheilt durch horizontale Wirkungen, deren auch die Gothik nicht ganz entrathen kann, wenn sie nicht den Charakter der Baukunst verlieren soll. Diese Stockwerke erscheinen belebt und gegliedert entweder durch Rosetten mit strahlendem Mittelpunkt, oder durch drei breite und hohe Fenster, oder wenigstens durch ein großes in der mittleren Abtheilung liegendes Fenster; auch Galerien von frei gearbeitetem Maaßwerk, die sich oft vor den Fenstern hinziehen, dienen zur Belebung dieser Flächen, sowie auch blindes Nischwerk ein Stockwerk in einzelne Abtheilungen gliedern kann. Der obere Abschluß des mittleren Verbindungsbaues (der Façade des Mittelschiffes) wird entweder durch den hohen Giebel gebildet oder auch durch eine horizontale Galerie. Diese Façadenbildung wiederholt sich auch an größeren Kirchen in den Façaden des Kreuzschiffes, wo die Kreuzgiebel eine Hauptzierde der Seitenansicht bilden. Dieselbe noch näher zu beschreiben, halte ich nach dem Vorausgehenden für überflüssig, weßhalb ich sogleich zur Betrachtung der äußeren Beschaffenheit jenes Theiles übergehen kann, der sich bisher unserer Besprechung entzog, nämlich des Chores.

Der Chor, gegen den romanischen Chor nicht unbedeutend ver-

längert, [1]) ist, wie schon bei der Betrachtung des Grundplanes bemerkt wurde, polygon geschlossen, was sich äußerlich in den Winkeln ausspricht. Wie die Façade, so ist auch der Chor in Stockwerke gegliedert, von denen das erste bis zum Dache der, das zweite Nebenschiff bildenden, Kapellen reicht und durch ein Gesims abgeschlossen wird, über welchem sich die Dächer der Kapellen, sei es mit oder ohne Giebel, erheben. Die übrigen Wände des Polygons werden mit hohen und breiten Fenstern durchbrochen, die beinahe die gesammte Wandbreite zwischen den Strebepfeilern einnehmen. Die Bildung und Gliederung der Fenster ist dieselbe, wie wir sie oben genauer bezeichnet haben. Dasselbe gilt auch von den Strebepfeilern. Wir haben darum nicht nöthig, uns noch länger dabei aufzuhalten. Um nun die Beschreibung des Aeußeren einer gothischen Kirche zum Abschlusse zu bringen, erübrigt nur noch, einige Worte über das Dach zu sagen. Daß die Bedachung dem ganzen System entsprechen muß, versteht sich von selbst und darum mußten die Dächer gothischer Bauten sehr hoch und steil angelegt werden. Und dieß ist auch, trotz der sonst großen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Dachconstruction, ein gemeinsames Merkmal aller Dächer über den Mittel- oder Oberschiffen. Oft bildet der senkrechte Durchschnitt des Daches ein gleichseitiges Dreieck, so daß also die Höhe und Breite gleich groß sind; in anderen Fällen beträgt die senkrechte Höhe etwa zwei Drittheile der Breite. Im Uebrigen ist die Bedachung so mannigfaltig, besonders wenn man auf die Seitenschrägungen der bloßen Giebel und Thürmchen Rücksicht nehmen wollte, daß wir uns einer Beschreibung derselben überheben müssen, und höchstens noch bemerken können, daß manchmal eine Galerie um das Dach herumläuft, deren Brüstung wie Fenstermaßwerk durchbrochen ist. Die Seitenschiffe sind entweder der ganzen Länge nach mit einem Pultdache bedeckt, oder es werden die durch je zwei Pfeiler eingeschlossenen Abschnitte des Seitenschiffes durch ein besonderes Dach, mit oder ohne Giebel, bedeckt. Diese kleinen Giebeldächer finden sich besonders über den Kapellen an den Nebenschiffen des Chores.

Wenn wir uns nun Das, was über das Aeußere des gothischen Gotteshauses gesagt wurde, vergegenwärtigen und uns das äußere Gesammtbild eines solchen vorstellen, so werden wir wohl gezwungen sein, einzugestehen, daß sich uns das Aeußere darstellt wie ein großartiges Krystallgebilde, oder vielmehr wie ein großes Pflanzengewächs,

[1]) so daß die Länge des Chores und die Länge des Querschiffes gleich sind.

das bei einem einheitlichen Stamme eine unzählbare Reihe von Aesten, in geometrischen Formen geordnet, den Sonnenstrahlen entgegenbreitet, um von diesen die belebende Kraft sich zu erholen.

Das Aeußere der gothischen Kirche ist nur ein Widerschein des Inneren, nur der schwache Ausdruck des im Inneren herrschenden Systems von Gliederungen, die wir nun noch kurz betrachten müssen.

Was nun im Inneren vor Allem unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen muß, das ist die Construction der Pfeiler und der auf ihnen ruhenden Gewölbebildung.

Um vorerst von den Pfeilern zu reden, so sind sie nicht mehr wie im Basiliken- und auch im romanischen Stile gemischt, sondern alle in einer und derselben Reihe stehenden Pfeiler sind vollkommen gleich gebildet. Im Uebrigen gibt es doch dreierlei Gattungen von Pfeilern, nämlich von allen Seiten bis zu ihrem obersten Schluße freistehende, dann an den Wänden und Ecken sich emporziehende Halb- und Viertelpfeiler und endlich solche, die in Schiffen von ungleicher Höhe aus vollrunden und wieder blos anlehnenden Theilen bestehen. Aber nicht bloß dadurch unterscheidet sich das gothische Pfeilersystem von dem romanischen, daß alle Pfeiler gleich sind, sondern auch die Form des Pfeilers selbst weicht von der des romanischen ab. Der gothische Pfeiler wird nämlich nicht als schwere Masse behandelt, sondern in einen lebendigen Pfeilerbündel aufgelöst, indem mit der runden, aus gut bearbeiteten Werkstücken zusammengefügten Pfeilerkrone etwas ausgezogene, durch tiefe Kehlen getrennte Dreiviertel- oder Halbsäulen verknüpft werden, welche man Dienste heißt, weil sie als Stützen der darauf lastenden Gewölberippen zu dienen haben. Aus diesem Zwecke und dieser Bestimmung der Dienste ergibt sich auch die Anzahl derselben, die sich eben nach der Anzahl der Gewölberippen richten mußte. Die geringste Anzahl derselben beträgt in den entwickelten Bauten acht, nämlich vier stärkere für die Längen- und Quergurten[1]) (alte Dienste) und vier schwächere für die Kreuzrippen[2]) (junge Dienste). Dadurch erhielt der Pfeiler im Grundriß die Form eines griechischen Kreuzes, das in ein über Eck gestelltes Quadrat mit verstutzten Ecken eingeschrieben werden konnte.

Um diesen aus verschiedenen Diensten zusammengesetzten Pfeiler nicht als eine bloße äußere lose Vereinigung, sondern als ein einheitliches organisches Ganzes erscheinen zu lassen, mußte an seinem Fuße

[1]) oder die Scheide- und Gurtbögen.

[2]) die Gradbögen oder Diagonalrippen.

ein Glied angebracht werden, welches den ganzen Pfeilerbündel umfaßte. Und dieses Glied ist der Sockel, der also allein die Einheit des Pfeilers ausdrückt und so zu sagen den Grundstock bildet, aus welchem die einzelnen Dienste als ebenso viele einzelne Pflanzenstängel hervorwachsen. Die Form dieses Sockels ist zu unterst polygon, meistens viereckig mit abgenommenen Ecken; über diesem stehen dann Halbpolygone, welche den Uebergang bilden von der einheitlichen Grundfläche zu den Basen für die einzelnen Dienste, die gleichsam polygon gestaltet und in zwei Absätzen durch feine bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, untereinander und mit dem Pfeilerkern verbunden sind. Ueber diesen drei Gliedern des Sockels erhebt sich aber noch nicht unmittelbar der Säulenschaft des Dienstes, sondern eine weitere, aus Plinthe, Einziehung und Pfühl bestehende, Abtheilung, die man als die eigentliche Basis des Diensteschaftes ansehen kann. Der Schaft des Dienstes selbst hat keine weitere Gliederung bis hinauf zum Kapitäl, welches durch ein schmales, scharf gekantetes Glied mit dem Schafte verbunden ist. Das Kapitäl besteht aus einer glockenförmigen Erweiterung der Dienste, um welche scharf ausgearbeitete Kränze, oft nur zwei, lose gelegt wurden, so daß sie nur wie angeheftet erschienen. Diese Kränze waren an den Stellen, wo der Pfeilerkern zum Vorscheine kam, unterbrochen, so daß nur die Dienste mit Kapitälen begrenzt erschienen, während die schlanken Höhlungen dazwischen frei blieben. Dieß wenigstens ist die Form des Kapitäls an den ausgebildeten Bündelpfeilern, also in der Zeit des blühenden oder reichen gothischen Stiles (1300 bis gegen 1420), während in der Zeit der Frühgothik (1225—1300), wo die runden Pfeiler nur sparsam gegliedert waren, so daß man den runden Pfeilerkern noch deutlich zwischen den vier oder acht Diensten durch erblickte, das Kapitäl nur mit einzelnen Blättern besetzt war, die auch oft in den Zwischenräumen der Dienste, also am runden Pfeilerkern selbst, angebracht waren, so daß der gesammte Pfeiler mit einem Laubschmucke von nicht miteinander verbundenen Blättern umfaßt war. Man sieht also daraus, daß das gothische Kapitäl, weit entfernt von der plastischen Fülle und Vielseitigkeit der romanischen Form, sich durch eine gewisse edle Einfachheit auszeichnet, was auch noch in der Wahl der verwendeten Blätter sich zeigt. Diese nämlich wurden stets der heimischen Flora entlehnt; und zwar kamen in getreuer Nachahmung der Natur in anmuthigem Wechsel die Blätter der Eiche, des Epheus, der Rebe, der Rose, der Distel, der Stechpalme u. s. w. zur Anwendung.

So viel möge genügen über die Construction der Pfeiler des Mittelschiffes. Daß der denselben gegenüberliegende Wandpfeiler keiner so großen Gliederung bedarf, versteht sich von selbst, da derselbe nur einen starken Dienst für die Gurtbögen und zwei schwächere für die Gradbögen und zwei noch geringere für die über dem Fenster längs der Umfassungsmauer sich hinziehenden Schildbögen nöthig hat. — Von den Pfeilern, denen nach Außen die Strebepfeiler entsprechen, wird der gesammte Aufbau gestützt und getragen, die Mauerwand sowohl als auch das Deckengewölbe. Von den alten Diensten an der Ost- und Westseite des Pfeilers gehen die Längengurten aus, welche die Arkaden des Schiffes bilden, über welchen als Füllwerk eben die Wand des Mittelschiffes sich erhebt, der Schwere beraubt durch die großen Oeffnungen, mit denen sie durchbrochen ist. Wie wir nämlich bei Betrachtung des Aeußeren der gothischen Kirche, wo sich uns zunächst die Langseite des Nebenschiffes präsentirte, die Durchbrechung der Mauerfläche durch die großen Fenster hervorgehoben haben, so müssen wir auch im Innern dasselbe bemerken bezüglich der Wandflächen des Oberbaues oder des Mittelschiffes. Ueber den Arkaden, welche das Mittel- von den Nebenschiffen scheiden, erhebt sich ein Laufgang, Triforium, aber bloß in der Tiefe der Mauer und nicht, wie bei den romanischen Kirchen, über den Seitenschiffen sich hinziehend. Die Rückwand dieser nach dem Mittelschiffe geöffneten Laufgänge ist theils eine glatte Mauer, theils aber auch hat sie einer Fensteranlage Platz gemacht, die dann meistens in unmittelbaren Zusammenhang tritt mit den Hauptfenstern, welche den übrigen Raum über dem Triforium bis zum Gewölbe hin ausfüllen. Die Construction und Gliederung der Fenster kennen wir bereits, weßhalb hier nur zu bemerken erübrigt, daß zwischen denselben, wie außen die Strebepfeiler, so im Innern die eigentlichen Pfeiler sich erheben, welche als Stützen und Träger des Gewölbegerüstes dienen, d. h. der Gurtbögen, die von Pfeiler zu Pfeiler, sowohl in der Länge als in der Breite des Bauwerks (Längen- und Quergurtbogen) gezogen sind und den Einschluß, die Umrahmung des Gewölbes bilden. Diese Gewölbegurten erscheinen ja als fortgesetzte Bewegung des Pfeilers, der sich eben über das Kapitäl hinaus fortsetzt und sich in die einzelnen Bögen entfaltet, die sich in einem gemeinsamen Scheitelpunkte oder Schlußstein mit den von den gegenüberliegenden Pfeilern auslaufenden Bögen und Rippen zu einem vollkommenen Netze zusammenschließen, welches durch leichte Gewölbekappen, die hier als bloße Füllwände dienen, ausgefüllt wurde. Freilich ist dieses sogenannte Netzgewölbe, das man

auch Sterngewölbe nennt, erst die letzte Entwicklung des gothischen Gewölbebaues, aber diese lag schon im Principe der gothischen Architektur, in dem Streben möglichster Entlastung und Aufhebung der Schwere, eingeschlossen, woraus sie im vierzehnten Jahrhunderte dadurch sich herausbildete, daß man die Rippen, welche die aus einer größeren Anzahl von Kappen zusammengesetzten Gewölbe umfaßten, vermehrte und alle Bögen von gleicher Stärke und gleicher Bedeutung bildete und dabei zuweilen die eigentlichen Gurtbögen ganz wegließ. Bevor man jedoch zur Ausbildung dieser Sterngewölbe kam, war ein nicht geringer Unterschied zwischen den verschiedenen Bögen bemerkbar. So sind namentlich die Scheidbögen (d. h. die Längengurten der Arkadenreihen und die die Gewölbefelder abgrenzenden Quergurten), die mit so vielen Gliedern des Säulenschaftes, als ihre Breite einnehmen, also wenigstens mit dem vierten Theile des Schaftumganges in Verbindung stehen, in größere und kleinere Gruppen gegliedert,[1]) während die Gradbögen und Diagonalrippen einen zarteren Durchmesser hatten und eben deßhalb auch eine feinere, leichtere und zartere Gliederung verlangten. Die Form der Gliederung ist übrigens dieselbe. Sie bestehen nämlich in einem Wechsel von vortretenden und tief eingezogenen Gliedern (die jedoch feiner und mannigfaltiger sind als am Pfeiler), laufen nach vorne in eine Spitze zu und schließen am vordersten Gliede mit einem feinen Rundstab, dem ein Plättchen vorgelegt ist, so daß sie im Durchschnitt ein birnen- oder herzförmiges Profil erhalten. — Die Schlußsteine der Rippen, d. h. die Punkte, wo sich die Diagonalen durchschneiden, sind meistens ringförmig und mit irgend einer Verzierung, einer Blätterrose oder einem Wappen oder einem Heiligenbild, versehen.

Hiemit können wir die Darlegung des Systems oder der constructiven Glieder des gothischen Kirchenbaues als beschlossen ansehen, Nur möge noch die Bemerkung hier Platz finden, daß man zur stärkeren Hervorhebung der architektonischen Gliederung sich noch des Farbenschmuckes bediente. Namentlich fand der Farbenschmuck seine Anwendung in den einzelnen Diensten der Gewölbegurten und an den Kapitälen, an welchen auch häufig Vergoldung vorkommt. Mit diesem Farbenschmuck und dem glänzenden Golde an den Pfeilern und Kapitälen stehen die Glasgemälde in harmonischem Verhältniß und sie

---

[1]) auch sind die Quergurten stärker und reicher gegliedert als die Rippen, erst in der späteren Zeit sind sie gleich stark.

führen die Polychromie des Inneren zu einem schönen entsprechenden Abschluß.

Wenn wir uns nun zum Schluße dieser Darstellung einen gothischen Dom vergegenwärtigen, so werden wir das Urtheil begreifen, welchem Lasaulx Ausdruck gegeben, wenn er sagt: „daß in der That der Totaleindruck, den diese wunderbaren Dome machen, von innen und außen, dort durch das magische Farbenlicht ihrer in Fenster verwandelten Wände, hier durch die himmelanstrebenden Thürme, und die Unendlichkeit des Details, mit welchem das Ganze geschmückt ist, ein so mächtiger und erhabener wird, der die Seele in ihren Wurzeln ergreift und über die Erde emporhebt, als je ein Werk menschlicher Hände hervorzubringen vermocht hat."

Legen wir nun an das gothische Kirchengebäude, das wir im Bisherigen hinlänglich kennen gelernt haben, jene Kriterien der Schönheit an, an denen jedes Kunstwerk geprüft werden muß und halten wir Umschau über die Befolgung jener Gesetze, nach denen jeder Bau gestaltet sein muß, wenn er als schön soll gelten können: so werden wir wohl nicht anders können als dem Urtheile Derjenigen beizustimmen, die da behaupten, daß der gothische Bau vom ästhetischen Standpunkte aus den romanischen weit überhole und an Reichthum und Schönheit der Formen denselben weit hinter sich zurücklasse. Nun aber haben wir früher behauptet und auch zu beweisen gesucht, daß der romanische Baustil den ästhetischen Anforderungen in einem viel höheren Maaße als alle vorausgegangenen Entwickelungsstufen der Architektur entspreche, also schöner sei als der griechische, römische und Basilikenstil. Ist also dieses Urtheil richtig, so müssen wir jetzt behaupten, daß im gothischen Stile die höchste Stufe der Schönheit gegeben sei, welche die Architektur bisher zu ersteigen vermochte. Ob indeß „der deutsche Stil in jeder Beziehung als die Vollendung der ersten Kunstform" d. h. der Architektur zu betrachten sei, wie namentlich Deutinger geltend machen will, dieß ist eine Frage, die nicht so einfachhin bejaht werden darf, wenn man nicht von vornherein den kommenden Geschlechtern jede Fähigkeit der Weiterführung architektonischer Entwicklung absprechen und sie dazu verurtheilen will, bloß die Leistungen der Vorzeit zu erhalten und nach den Mustern vergangener Jahrhunderte ihre Bauthätigkeit zu bestimmen. Wenigstens wird Derjenige obige Frage nicht schlechthin bejahen dürfen, der auch in Bezug auf die übrigen Culturzustände und namentlich auf dem Gebiete der Wissenschaft nicht mit dem Stillstehen bei den Leistungen des Mittelalters sich begnügt, sondern eine Weiterführung und Fort-

entwicklung derselben für möglich hält und auch dahin strebt, diese Möglichkeit zur Wirklichkeit zu machen, — wenn man nicht etwa den innigen und lebendigen Zusammenhang des gesammten Culturzustandes und besonders der wissenschaftlichen Bildung eines Volkes mit seiner Kunstthätigkeit gänzlich leugnen will.

Wenn man indeß die Gothik auch nicht für die absolut höchste Form und die schlechthinnige Vollendung der christlichen Architektur betrachtet, so muß man doch jedenfalls dieß zugestehen, daß sie bis auf den heutigen Tag von keiner anderen Stilform erreicht, geschweige denn übertroffen worden sei.

Um diesen Satz im Einzelnen zu erhärten und zu beweisen, müßten wir die ganze obige Beschreibung und Darlegung des Systems nochmals wiederholen, wozu der Raum und auch die Zeit nicht gegeben ist. Im Allgemeinen aber werden wir von der Richtigkeit der Behauptung uns überzeugen, wenn wir erwägen, daß der gothische Bau sich darstellt als ein aus vielen Theilen bestehendes und einheitlich zusammengesetztes Ganzes, daß die Theile unter sich und mit dem Ganzen in schönem harmonischem Verhältniß stehen, und daß namentlich das Gesetz der Eurhythmie hier seine Geltung erlangt hat in einer Weise, wie es früher nirgends der Fall war, selbst die griechische Architektur nicht ausgenommen. Nehme ich auch keinen Anstand, die „objective Klarheit, maaßvolle Schönheit und künstlerisch vollkommene Ausführung" der hellenischen Tempel, namentlich der Marmortempel des Perikleischen Zeitalters, anzuerkennen und zugleich zuzugestehen, daß der griechische Säulentempel ein vollkommener Ausdruck des religiösen Bewußtseins der Griechen gewesen, so muß ich doch bemerken, daß eben dieses religiöse Bewußtsein der Griechen keineswegs der Art war, daß die Verkörperung desselben allen Anforderungen entsprechen und in vollendeter Schönheit erscheinen hätte können. Die Schönheit der griechischen Tempel ist in der That eine „maaßvolle" im buchstäblichen Sinne, d. h. eine Schönheit, deren Grund in den geometrischen Verhältnissen, in der Klarheit und Bestimmtheit der Construction zu suchen ist, die aber dem eigentlichen Ziele der Baukunst, welches in der Emporhebung der unorganischen Natur auf die nächst höhere Stufe durch Belebung und Vergeistigung der Materie besteht, nur in ganz geringem Maaße entgegenstrebte, indem nur in der Säulenbildung ein Versuch gemacht ist, über das geometrische Ideal hinauszugehen und Leben in den ganzen Bau zu bringen. Dieses Leben ist aber nur — so zu sagen — von Außen hinzugekommen, und war nicht die treibende, aus dem Inneren herauswirkende, orga-

nisch gestaltende Kraft; dieses leise Aufgehen des Lebens war nur eine äußere Zierde ohne innere Bedeutung, wie überhaupt der ganze griechische Tempel ein Außenbau war und nur dem Aeußeren eine „künstlerisch vollkommene Ausführung“ angedeihen ließ, während das Innere zu keiner wahren Geltung gelangen konnte. Die christliche Kirche dagegen ist ein Innenbau, ein aus einem innern Lebensgrunde Herauswachsendes und organisch sich Gliederndes; und gerade dieses ist es, was den ungeheuren Fortschritt bezeichnet, den die christliche Architektur gegen die antike Baukunst gemacht hat. Indeß entspricht auch die altchristliche Basilika noch nicht den Anforderungen der Aesthetik, da sie zu sehr den Charakter des bloßen Bedürfnißbaues an sich trägt und der organisirenden Kraft keine gehörige Entfaltung gestattete, weßhalb die Vermittlung der Glieder und die Versöhnung der Gegensätze noch viel zu wünschen übrig ließ. Diesem Mangel wurde, wenigstens theilweise, abgeholfen durch Einführung des Gewölbebaues, wodurch ein Uebergang von der geraden Linie zur Curve, vom Eckigen zum Runden hergestellt wurde. Die organische Verbindung beider Formen charakterisirt nun den romanischen Bau, in welchem zwar auch geometrische Verhältnisse die Grundlage bilden, aber nicht mehr allein sichtbar werden. Vielmehr sind dieselben mit verschiedenen Formen und Bildungen verhüllt und überkleidet, wodurch eine innige Verbindung der Theile bewirkt wird, ein Verwachsensein derselben untereinander zur geschlossenen Einheit, so daß im romanischen Baue schon eine Erhebung der Materie zum Organischen angestrebt erscheint, wenn auch der Charakter des Lebendigen nicht vollends zur Darstellung gebracht ist. Es herrscht nämlich noch die horizontale Richtung vor, die eine Forderung der Schwere der Materie ist; die Schwere anscheinend zu überwinden war dem romanischen Baue[1]) nicht gelungen, weßwegen auch die massiven Pfeilerbauten als unerläßliches Bedürfniß erscheinen und auf solche Weise des Charakters der Selbstständigkeit entkleidet und nur als dienende Glieder des Ganzen begreiflich sind. Es herrscht also im romanischen Baue zwar das Gesetz der Einheit, das Gesetz der Symmetrie und auch das Gesetz der Eurhythmie in soweit, als die starren Gegensätze vermittelt erscheinen, es sind aber die Uebergangsglieder und die einzelnen Theile überhaupt nicht als selbstständige Glieder zur Geltung gekommen. Und so muß die romanische Kirche zwar als ästhetisch und schön bezeichnet werden, jedoch eignet ihr dieses Prädicat nur in einem solchen Grade, der

[1]) trotz seiner Richtung nach Oben.

jedenfalls eine Steigerung zuläßt. Ich muß darum dem Urtheile eines namhaften Kunsthistorikers beistimmen, welcher sagt: Der romanische Dom weise in seiner ganzen Anlage nach Oben, indeß hätte das Aufstrebende noch mehr hervorgehoben und das ästhetische Element mehr berücksichtigt werden können. Was nun der romanische Stil angedeutet und angestrebt aber nur unvollkommen erreicht hatte, das ist dem gothischen Stile vollkommen gelungen, weßhalb man von ihm sagen kann und muß, daß er vom ästhetischen Standpunkte aus als das Vorzüglichste und Schönste bezeichnet werden muß, was bis jetzt in der Architektur geleistet worden ist, ja daß er, seiner Idee nach, vollkommen das durch die oben aufgestellten Gesetze bezeichnete Ideal der Architektur zur Verwirklichung bringt.

Der gothische Bau erscheint nämlich als eine aus einer Reihe von einzelnen Theilen zusammengesetzte Einheit. Und zwar ist diese Einheit nicht eine bloß mechanische, geometrische oder krystallinisch zusammengefügte, sondern sie ist eine organische, innere und lebendige, da ja bei aller Fülle an Formen die einzelnen Theile mit der Gesammtanlage in genauem organischen Zusammenhange stehen. Nicht minder zeigt sich in ihm das Gesetz der Symmetrie beachtet, da die Gliederung des Grundrisses eine Menge von übereinstimmenden Theilen hervorgebracht hat, die sich in schönster Weise um das centrale Rechteck gruppiren. Ganz vorzüglich aber ist im gothischen Stil das Gesetz der Eurhythmie zur Anwendung gekommen, wodurch der Bau als belebt und individuell erscheint. Jedes einzelne Glied, jeder Pfeiler im Inneren, jeder Strebepfeiler am Aeußeren, jedes einzelne Fenster, jede Fiale, jeder Thurm und jedes Thürmchen, kurz jeder einzelne Bestandtheil erscheint reich gegliedert und organisch, erscheint als ein für sich bestehendes Ganzes, als selbstständiges Glied im gesammten Organismus, so daß seine dienende und dem Ganzen unerläßliche Stellung nicht in die Augen fällt. So ist z. B., um nur auf dieses Eine hinzuweisen, der Strebepfeiler ein architektonisches Bedürfniß des gothischen Stiles. Aber trotz seiner Nothwendigkeit zur Haltbarkeit des Gebäudes ist er so gegliedert und so gestaltet, daß man darüber seinen Dienst vergißt, daß man ihn als ein für sich vollendetes Kunstwerk betrachten kann. Und so erscheint jeder der vielen Bestandtheile, die zu einem organischen Ganzen verwachsen sind, als eine Schönheit für sich, weil er als ein freies Glied sich darstellt, nicht der gemeinen Nützlichkeit oder dem bloßen Bedürfnisse unterworfen. Diese kurze Andeutung genügt uns, um einsehen zu können, daß am gothischen Baue die Schönheitsgesetze und das dadurch bedingte und bestimmte

Ideal der Architektur eine vollkommene Darstellung und Erscheinung gefunden. Und somit können und müssen wir uns einverstanden erklären mit jener ästhetischen Würdigung des gothischen Domes, die der treffliche Dursch gegeben hat in folgender Stelle, die ich ganz anzuführen mir nicht versagen kann. Dursch schreibt also (S. 322 bis 323).

„Betrachten wir das Aeußere des gothischen Domes in der Gesammtheit seiner Theile, so können wir ihm das Prädicat der vollkommensten architektonischen Schönheit nicht versagen, denn er ist ein Organismus, d. h. alle Theile haben eine organische Gestalt angenommen und sich zu einer lebensvollen Einheit verbunden. Sie verhalten sich zu einander, wie ein Stamm zu seinen Zweigen, Blättern und Blüthen. Das Eigenthümliche dieser Architektur ist es, daß jeder Theil eine formelle Selbstständigkeit erlangt hat, oder an sich als etwas Schönes betrachtet werden kann, seine volle Bedeutung und seinen wahren Werth aber nur in seiner Verbindung mit dem Ganzen hat. Der Bau besteht aus lauter Gliedern, welche von demselben Geiste durchdrungen und gestaltet sind, der das Innere gestaltet hat. — Die Glieder beurkunden daher durch ihre Organisation, daß sie zusammengehören. Die Architektur darf, wenn sie auch die vollkommenste ist, ihre geometrische Grundlage nicht verlassen und verleugnen, wir bemerken daher auch an dem gothischen Bau, daß die geometrischen Verhältnisse nach allen Dimensionen nicht vernachlässigt, sondern nur so behandelt wurden, daß sie nicht zunächst und unmittelbar in die Augen fallen. Der ästhetische Werth des gothischen Domes besteht eben darin, daß die geometrischen Verhältnisse so gestaltet und mit architektonischer Zierde überkleidet sind, daß das Nothwendige und Nützliche der Architektur in Hintergrund tritt und sie als eine freie Kunst erscheint. Obgleich der gothische Dom auf mathematischen Verhältnissen beruht, so sind dieselben doch nur die Träger des Gebäudes, das Knochengerüst, auf welchem sich ein pflanzenartiger Organismus gelagert und ausgebreitet hat. Wie der Pflanzenorganismus sich senkrecht von der Erde erhebt, sich nach Oben verjüngt, vielfach gliedert und erneuert und in schlanker Gestalt zum Lichte emporsteigt, so besteht das Aeußere aus lauter schlank aufwärtsstrebenden Gebilden, die vielfach gegliedert sind und sich nach oben verjüngen, was sich besonders in den Strebepfeilern und Thürmen, Fialen und Thürmchen deutlich ausspricht. Obgleich alle diese Bildungsformen auf geometrischen Verhältnissen beruhen, sind sie doch so weit krystallisirt und pflanzenartig überkleidet, daß die architektonischen Grundverhältnisse nicht zunächst in die Augen fallen. Das Ganze hat sich aufgelöst in verschiedene

schlanke, emporstrebende, unter einander verbundene Gestalten, so daß das Aeußere wie ein Labyrinth von Bildungen erscheint, in welchem die geometrischen Verhältnisse nicht so leicht zu finden sind, und das sich wie die Pflanze als ein in bestimmtem Maaße Gewordenes aber noch nicht Ausgewachsenes darstellt."

Erscheint nun so das Aeußere als architektonische Schönheit, so muß selbstverständlich auch das Innere, von dem ja das Aeußere nur der Abglanz ist, schön genannt werden können. Die Schönheit im Inneren des gothischen Baues offenbart sich nun in dem Verschwinden der großen Wandflächen, in dem Streben, die Pfeiler wie einen Baum aus dem Boden entspringen, sich in verschiedene Zweige und Aeste entfalten zu lassen und demselben eine vegetabilische Gestalt zu geben, wodurch auch das Gewölbe belebt wird, da ja dessen Füllungen eben als die Blätter erscheinen an den sich verzweigenden Aesten. Und so erscheint der ganze Innenbau so gut wie das Aeußere als architektonische Schönheit, weil Alles Leben athmet und überall das geometrische Element durch das vegetabilische oder organische geschwächt und gemildert erscheint, wodurch das Ganze vergeistigt sich darstellt.

Wenn sich nun die gothische Architektur vom ästhetischen Standpunkte aus als die vollkommenste Form der bisherigen Kunstentfaltung darstellt, so liegt die Vermuthung nahe, daß der gothische Dom auch dem religiös-kirchlichen[1]) Principe mehr als die übrigen kirchlichen Bauarten entspreche, da die Schönheit nicht leicht von der Wahrheit und Güte getrennt sein kann, diese Eigenschaften aber in der That dem christlichen Religionsprincipe beigelegt werden müssen. Ist ja doch die christliche Religion als Offenbarung des absolut wahren Gottes wesentlich der Inbegriff der höheren Wahrheit, die den Menschen aufklärt über sein wahres Verhältniß zu Gott und über seine Aufgabe und Bestimmung, die darin besteht, an sittlicher Güte und Vollkommenheit immer zuzunehmen und sich der absoluten Vollkommenheit und Heiligkeit immer mehr ähnlich zu machen, um dadurch zum Genuße der ewigen Schönheit und der höchsten Herrlichkeit und Seligkeit sich zu befähigen. Diese ewige Schönheit des Himmels ist das Ziel und der Gegenstand alles Sehnens und Strebens eines christlichen Herzens. Und dieser Richtung nach Oben, dieser Sehnsucht des Herzens kommt auch der Cultus in verschiedenster Weise zu Hilfe; ja der gesammte Cultus ist zuletzt nur dazu da, um den Menschen stets zum Unendlichen hinzuweisen und ihm die Mittel und Wege zur

[1]) Vgl. auch Jungmann, S. 434—442.

Vereinigung mit Gott an die Hand zu geben. Dieser Idee des Cultus muß demnach auch das Cultusgebäude, die Kirche, in welcher die Mysterien des Cultus gefeiert werden, entsprechen. Wir haben nun oben gesagt, daß schon die romanische Architektur dem christlichen Grundgedanken Genüge leistet, indem der romanische Dom in seiner ganzen Anlage nach Oben weise und einen dem christlichen Gotteshause angemessenen Schmuck zeige.[1]) Wir bleiben auch jetzt noch bei dieser Behauptung stehen, was uns aber nicht hindern kann, es auszusprechen, daß der gothische Dom dem Streben nach dem Unendlichen und Uebersinnlichen einen noch viel kräftigeren Ausdruck gibt als die romanische Kirche. In der That fand im gothischen Stile die Idee des christlichen Cultus, die himmelanstrebende Sehnsucht einerseits, sowie die geheimnißvolle, unergründliche Tiefe des christlichen Glaubens andererseits ihren würdigsten und kräftigsten Ausdruck. Der kühn gedehnte, alles beherrschende Spitzbogen, die hoch zu den Wolken emporstrebenden Thürme, die riesigen Pfeiler und Säulen, die hochgeschwungenen Bögen und Gewölbe, die plastischen, ewige Wahrheiten symbolisirenden Formen,[2]) die dämmernden, mit magischem Lichte übergossenen Hallen, Alles zieht hier den Geist mächtig nach Oben und verkündet ihm die geheimnißvolle Nähe der Gottheit. Und so ist denn der gothische Dom in Wahrheit ein gewaltiger Prediger,[3]) der uns beständig ein eindringliches „Sursum corda“ entgegenruft. Schön sagt in dieser Beziehung Deutinger bei Betrachtung des Thurmes am Münster zu Freiburg: „Wenn der Stein Flügel sich nimmt und von der Erde zur Höhe sich schwingt, wenn er die schwere Last der Erdhaftigkeit von sich abschüttelt und wie ein leichtbeschwingter Elfe in luftige Höhen sich hebt: wie sollte des Menschen Gedanke bei einem solchen Anblick schwerfällig und plump an die Erde gebannt bleiben können?“ u. s. w. (Reise nach Paris, S. 150).

Aber nicht bloß zum Unendlichen will der christliche Geist den Menschen emporführen, wenn auch dieses seine eigentlichste und höchste Aufgabe ist, sondern er will ihn auch zur Liebe zu seinen Mitmenschen bringen, und zwar soll er dieselben lieben aus Liebe zu Gott, weil sie Kinder Gottes sind und das Ebenbild Gottes in sich tragen. „Liebe Gott über Alles; deinen Nächsten aber wie dich selbst!“ Sucht nun

[1]) Ueber das Verhältniß des Dreiecks zum Viereck und somit der Gothik zum Romanismus, vgl. Dursch, symb. Char. S. 107—108.

[2]) mystische Bedeutung dieser Figuren, siehe Jungmann, S. 438.

[3]) Hettinger, II. 2. S. 164 f.

die christliche Religion den Menschen vermöge des ersten Gebotes zum Ewigen und Unendlichen emporzuweisen, so will sie ihn durch das andere zur Gemeinschaft und Vereinigung mit den übrigen Gläubigen führen, wodurch Alle sich als Glieder einer und derselben großen Gottesfamilie, deren Haupt Christus ist, betrachten lernen sollen. Darum sagt auch der Apostel: „Gleichwie wir an einem Leibe viele Glieder haben, alle Glieder aber nicht dieselbe Verrichtung haben, so sind wir Viele ein Leib in Christo, einzelne aber unter einander Glieder.“ (Röm. 12, 4). Daß die gothische Architektur auch ein Sinnbild dieser Einigung von selbstständigen Gliedern zu einer großen Familie abgeben könne, haben wir weiter oben schon angedeutet, indem wir bemerkten, daß jedes einzelne Glied als eine Schönheit für sich selbst erscheine und als selbstständiges Ganzes frei für sich betrachtet werden könne und doch in dieser individuellen Freiheit — wenn ich so sagen darf — dem Gesammtorganismus als integrirendes Glied einverleibt sei und nur im Dienste des Ganzen seine volle Bedeutung erhalte. Soll aber der Mensch seine Stellung als Glied einer Familie ausfüllen und in Liebe mit seinen Nebenmenschen zusammenwohnen, so muß er der Selbstsucht und dem Eigennutze entsagen, und die sinnliche Natur überwinden und das niedere Element unter die Herrschaft des Geistes bringen. Selbst auch diese Mahnung kann der gothische Bau uns in die Erinnerung rufen, indem wir an ihm sehen, daß die Materie ihre Eigenthümlichkeit, die abwärts ziehende Schwere, verloren und einen geistigen Charakter angenommen habe und den Geist Christi, der im Mittelalter das deutsche Volk beseelte, verkörpert darstelle. Der Geist des Christenthums nämlich wirkt reinigend, heiligend und verklärend auf den sinnlichen Theil des Menschen und treibt den Menschen an, nach Heiligkeit zu streben. Dieses Streben nach Heiligkeit des Lebens „konnte in Nichts einen so großartigen künstlerischen Ausdruck finden, als in dem gothischen Dombau, der in seinem weiten Umfange die vollständigste Bewältigung, Belebung und Verklärung der todten Materie auf architektonische Weise darstellt.“

Aus dem Gesagten dürfte demnach hervorgehen, daß der gothische Dom eine vorzugsweise christliche Architektur sei, weil er in seinem ganzen Wesen ein Ausdruck des Geistes des Christenthums ist. Was sein ganzes Wesen schon ausdrückt, das deuten auch die architektonischen und plastischen Formen und Ornamente an, die gleichfalls den katholischen Cultus und die Mysterien der christlichen Wahrheit symbolisiren. Indem nach Außen die Pflanzen- und Thierwelt zu dienenden Gliedern einzelne ihrer Individuen leiht, wird das Gotteshaus

zu einem Miniaturbild des großen Tempels der Natur, worin der Ewige täglich aus- und eingeht. Mit Bezug auf diese unheimlichen Gestalten, in welchen man das Reich des Bösen zum Dienste des Guten gezwungen erkennen kann, sagt darum auch Görres: „Phantastisch erfunden und zusammengesetzt und aus der Wirklichkeit entnommen sollen sie die rohen Naturkräfte bezeichnen, die aus dem Reiche des Heiligen gewiesen, doch in seinem Dienste stehend, die Heloten des Hauses, zu den gröbsten Verrichtungen, dem Abführen des Wassers sich bequemen oder sonst in den Winkeln hockend, zur bedeutsamen Belebung und Verzierung des Ganzen dienen." Mit Recht konnte darum der Protestant Appellius sagen: „Der deutsche Dom war eine Darstellung der Kirche selbst, wie sie alle irdische Größe überragt, in und um sich Alles versammelt, Allem, auch dem ihr geistig Fremden den äußeren Stempel aufdrückt, als irdisches Reich Gottes in der Menschenwelt, ja in der Natur nur sich, nur ihre Verkörperung sieht. Das Kirchengebäude war das erhabenste Symbol der christlichen Kirche in ihrer festen, irdischen Begründung und dem Emporstreben aller ihrer Glieder zum Reiche Gottes, dem Vaterlande der Geister. Das Bau- und Bildwerk war ein Abbild der christlichen Welt, von ihrem Entstehen, seit ihrer Verheißung an Adam und Eva bis zu ihrem Ende am Tage des Gerichtes. Vertreten war der alte Bund der Einleitung und Verheißung in Patriarchen und Propheten, der neue Bund der Erfüllung in Aposteln, Martyrern und Bekennern, die lehrende Kirche und die hörende Gemeinde, die christliche Gemeinschaft im Himmel und auf Erden, zwischen der triumphirenden und streitenden Kirche, ferner die Gnadenmittel, das Reich Gottes in den Haupttugenden und sein Gegensatz, das Reich des Teufels in den Todsünden. — So predigte der Kirchenbau durch alle Tage und Nächte der Jahrhunderte dem Volke in Stein, was der Katechismus in Worten lehrte, und Jeder, der in ein solches Gotteshaus kam, empfing schon beim Eintritte in dasselbe die erhebendsten Eindrücke und fand sich, auch wenn er einsam darin verweilte, nicht allein, sondern überall umgeben von den Heiligen und Geliebten Gottes und mitten in unzählige theure Erinnerungen an die großen Thaten Gottes hineinversetzt." (Die Aufgaben der kirchlichen Baukunst in Deutschland, S. 67 f.)

Gegen diese hier nur kurz angedeutete Würdigung der gothischen Architektur vom religiös-kirchlichen Standpunkte aus könnte nun freilich eingewendet werden, daß dieß eine in der späteren Zeit in die fertigen Bauten hineingelegte Deutung sei, von welcher die Architekten selbst

bei Aufführung des Baues keine Ahnung, geschweige denn ein bestimmtes Bewußtsein hatten. Ich nehme keinen Anstand, diese Einrede als eine berechtigte zu erklären, ja ich selber behaupte dasselbe. Daraus aber folgt meines Erachtens keineswegs, daß der gothische Dom nicht im vollkommensten Sinne den religiös-christlichen Principien entspreche und dieselbe verkörpert zur Darstellung bringe, oder daß die ihm beigelegte symbolische Bedeutung nicht einen objectiven wahren Werth habe; sondern daraus folgt nach meiner Ueberzeugung nur, daß die vom christlichen Geiste erfüllten und durchdrungenen Baumeister des Mittelalters aus ihrem Inneren heraus sich die Ideale gestalteten und denselben Ausdruck zu verschaffen suchten, ohne vorher lange mit symbolischen Untersuchungen sich abzumühen. Sie arbeiteten nach der Eingebung des sie beherrschenden Geistes und getrieben von dem Wunsche, dem ewigen Könige eine würdige Wohnung zu errichten, unbekümmert darum, ob mit der Idee von der Wohnung Gottes auch noch andere Vorstellungen und weitergreifende Beziehungen verbunden seien. Um so mehr wird man dieses annehmen können, wenn es mit der Bemerkung Lasaulx's —, daß „die Beziehung des Menschen zu seinem Werke um so inniger sei, je relativ feiner das Materiale ist, in welchem er arbeitet, und je geistiger der Inhalt ist, der künstlerisch gestaltet wird," — seine Richtigkeit hat. Demnach ist die persönliche individuelle Beziehung des Architekten zu seinem Werke offenbar eine weniger innige, als die des Bildhauers oder Malers zu den ihrigen. Sollte man indeß nicht geneigt sein, dieses zuzugeben, so könnte man noch daran erinnern, daß die eigentliche Kunst in der That nicht aus Reflexionen hervorgehe, daß sie vielmehr entspringe aus den verborgensten Tiefen des menschlichen Daseins, aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte, aus einer geistigen Zeugungslust, einem Trieb, Etwas zu schaffen und zu gestalten, aus der Tiefe und dem dunkeln Urgrund der Natur an das Licht des Bewußtseins herauszugebären. Und so können allerdings mancherlei Beziehungen und Ideen in dem gothischen Dome sich finden, wenn auch der schaffende Architekt sich derselben nicht bewußt war.

Schließlich sei noch die Bemerkung angefügt, daß wir trotz dieser Hervorhebung der symbolischen Bedeutung der Gothik doch mit Denjenigen nicht rechten wollen, welche die romanische Kirche dem Ernste des Gotteshauses angemessener finden wollen. Es scheint dieß eine Streitfrage, deren Lösung immer durch den subjectiven Geschmack des Einzelnen bedingt bleiben wird, obgleich auch objective Gründe für die eine wie für die andere Meinung sich finden lassen. So wird man

nicht ohne allen Grund behaupten können, daß diese Menge architektonischer und plastischer Ornamente zu sehr zerstreue und daß über dem verwirrenden Reichthume der Einzelnheiten der Totaleindruck gefährdet werden könnte. Dieß ist allerdings möglich bei Denjenigen, deren Einsicht und Ueberlegung nicht weiter geht als die Augen reichen oder die Sinne tragen. Solche werden dann aber auch den Gregorianischen Choral den reichen Compositionen Palästrina's vorziehen müssen, da beide in der That in ähnlichem Verhältnisse zu einander stehen wie die romanische und gothische Architektur. Und wenn auch im gothischen Stile nur die Richtung nach Oben, nicht zugleich auch das demüthige Versenken in sich selbst, das Schuldbewußtsein symbolisirt gefunden werden und darum die Gothik dem romanischen Baue, welcher gleichmäßig die Richtung nach Oben wie die Einkehr in sich selbst repräsentire, nachgesetzt werden will, so ist andererseits doch wieder der gothische Stil im Vortheil, weil er eine reichere und tiefsinnigere[1]) Symbolik entfaltet.

Die bisherigen Andeutungen dürften für unsere Zwecke genügen und hinreichend sein, uns die Ueberzeugung von der Vollkommenheit der gothischen Bauweise beizubringen. Doch können wir uns von diesem Baustile nicht trennen, bevor wir nicht auch von seiner Verbreitung in den verschiedenen Ländern gesprochen und uns einige der wichtigsten Denkmäler desselben vor Augen geführt haben.

Bei dieser geschichtlichen Betrachtung der gothischen Architektur wollen wir uns nicht mit der müssigen Untersuchung über das Alter des Spitzbogens[2]) befassen, da dieser doch nicht das Wesen dieser Bauweise ausmacht, sondern vielmehr das eigentlich Wesentliche in den Streben, in den singulären Stützen oder in den ogives, um in der Schweizer-Maurersprache zu reden, auf welche alle Tragkraft zurückgeführt wird, zu suchen ist. Es genügt uns zu wissen, daß die Geburtsstätte der gothischen Bauart jedenfalls in den Nordwesten Europas zu verlegen ist, und zwar wie mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden kann, in den nordöstlichen Theil Frankreichs, so daß Paris und seine unmittelbare Umgebung als die Wiege der Gothik zu betrachten ist. Daß dieselbe aber nicht in Frankreich ihre vollkommenste Ausbildung und Vollendung gefunden hat, ist bereits früher erwähnt

[1]) Freilich verstehen wir viele Sinnbilder gar nicht mehr. Jungm. S. 441 f.

[2]) Anfänge des Spitzbogengewölbes finden sich schon in den ägyptischen Pyramiden. Auch arabische Moscheen sind in Spitzbogen gebaut. In Sicilien tritt derselbe ziemlich häufig auf (bei den Normannen).

worden, und es wird uns dieses auch nicht Wunder nehmen können, wenn wir bedenken, daß die Franzosen überhaupt nicht jene ideale, energisch aufstrebende und beharrlich nach dem Uebersinnlichen trachtende Geistesrichtung haben, wie sie den Deutschen eigenthümlich ist. Gleichwohl ist gerade eine Betrachtung der französischen gothischen Bauten von besonderem Interesse, weil hier dieser Stil nicht sogleich in fertiger Form auftrat, sondern sich in verschiedenen Entwicklungsstadien ausgestaltete, so daß man drei Perioden unterscheiden kann, in denen sich die Gothik schrittweise entwickelte, nämlich die Periode des strengen,[1]) des freien[2]) und des ausartenden[3]) (oder Flambohant-) Stiles, welche Perioden dann für die Geschichte der Gothik überhaupt im Auge gehalten werden müssen, wenn auch die Zeitbestimmungen derselben in den einzelnen Ländern sich etwas verschieden gestalten.

Wollen wir nun zunächst die erste Periode, nämlich den frühgothischen oder strengen Stil, im Allgemeinen kennzeichnen, so werden wir sagen müssen, daß die Kirchen dieser Zeit ausgezeichnet sind durch consequente Durchführung des Princips der Gothik und der Entwicklung des Details aus der Construction. Die Anlage ist reich (Chorumgang, Kapellenkranz), die Formen aber sind einfach und streng und von vornehmlich runder Gestaltung. Wenigstens ist bei allen Gliederungen, besonders in den Gewölberippen und im Maaßwerk, der Rundstab vorherrschend, wie auch an den Portalen, Fensterwänden und Pfosten kleine Halbsäulchen angebracht und auch die Pfeiler rund und (sparsam gegliedert) mit vier oder acht Halbsäulen besetzt sind. Die Einfachheit der Formen zeigt sich besonders in den oben giebelfömig abgeschlossenen Strebepfeilern, in den ganz einfachen nur aus untermölbten Mauerstücken bestehenden Strebebögen, an den nicht sehr großen, meistens zweitheiligen Fenstern und an den Säulenkapitälen, die nur mit einzelnen, streng der Natur nachgebildeten Blättern besetzt sind.

Sind dieß im Allgemeinen die charakteristischen Merkmale der ersten Periode der Gothik, so finden sich doch neben diesen in den einzelnen Ländern noch besondere Eigenthümlichkeiten, die eben mit den klimatischen Verhältnissen und den individuellen Eigenschaften der Völker im Zusammenhange stehen und eben darum nicht bloß in der ersten Periode, sondern auch in den späteren Zeiten einen bedeutenden Einfluß auf die Form der Gothik äußern. So macht sich denn auch in Frankreich eine besondere Eigenthümlichkeit bemerkbar, die darin

[1]) Dreizehntes Jahrhundert.

[2]) Vierzehntes Jahrhundert.

[3]) Fünfzehntes und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.

besteht, daß die Horizontallinie nicht so sehr zurückgedrängt und verlassen erscheint, als es die Gothik fordern muß. Namentlich hat sich die Horizontalgliederung erhalten in der Dekorirung der Façade mit horizontalen Galerien und in dem Abschlusse der Thürme, die häufig nicht mit der Pyramide, sondern horizontal geschlossen sind. Es scheint dieß eine Nachwirkung des romanischen Stiles zu sein, der sich auch in manch anderen Beziehungen noch lange geltend zu machen und mit den gothischen Formen zu verschmelzen suchte. Als Beweis für diese Behauptung kann ich anführen, daß trotz der gothischen Construction die Detailbildung oft noch ganz romanisch war, ja daß in dem frühesten entschieden gothischen Baue, in der von dem kunstliebenden Abte Suger 1140 erbauten Abteikirche S. Denis bei Paris, der Grabstätte der französischen Könige, der halbkreisförmige Chorschluß mit seinem Umgang und einem Kranze von Kapellen in radianten Halbkreisnischen vorkommt. Und wie in S. Denis so finden sich auch an anderen Orten Kirchen, von gleicher oder ähnlicher Beschaffenheit, so daß man eine ganze Reihe von Kirchen bezeichnen kann, die streng genommen nur Uebergangsstufen bilden, bis endlich im dreizehnten Jahrhundert der neue Stil eine schärfere Consequenz der Durchführung erhielt. Ich nenne unter denselben besonders die Kathedrale von Noyon aus dem Jahre 1121, die Kirche Notre Dame in Chalons von 1157—1183 und Notre Dame in Paris, deren Chor von 1163—1182 vollendet wurde, während der ganze Bau erst 1257 mit dem Querschiff seine Vollendung fand. Noch möge ferner erwähnt werden S. Remy zu Rheims und die Kathedralen von Laon (1173), von Sens (1152 bis 1184), von Senlis und von Bourges, die erst 1230 begonnen ward.

Im dreizehnten Jahrhundert machte sich eine freiere und leichtere Bauweise geltend, welche die an den Romanismus erinnernde Schwere mit jener imposanten Kühnheit der Verhältnisse vertauschte, die dem gothischen Stile überall Eingang verschaffte. Das früheste Werk dieser Art ist die Kathedrale von Chartres, die indeß in der Bildung der Fenster und der Streben sowie in der Entwicklung des Chores noch sehr viel romanische Reminiscenzen enthält. Freier ist die 1212 begonnene Kathedrale von Rheims, deren Façade das glänzendste Beispiel einer vollendet durchgeführten Frühgothik bietet. Ein bis in die letzten Details das Princip des gothischen Stiles in vollkommener Vollendung an sich tragendes Denkmal ist indeß erst die von 1220—1288 erbaute Kathedrale von Amiens, die ein mustergiltiges Vorbild wurde, nach welchem dann eine Reihe von Bauten im ganzen Abendlande nachgebildet wurden, von denen ich nur den

Chor der Kathedrale von Beauvais, ganz besonders aber die von Ludwig dem Heiligen durch Peter von Montereau erbaute Ste Chapelle zu Paris (1243—1251) namhaft mache, welche als das köstlichste Juwel der classischen Epoche der Gothik gilt. Eine weitere elegante Nachbildung der Kirche von Amiens ist die Kathedrale von Tours und darum bemerkenswerth, obgleich sie in Bezug auf Größe und Umfang mancher anderen nachsteht. Ohne noch weiter fortzufahren ein Namensverzeichniß von einzelnen Kirchen hier anzuführen, bemerke ich nur noch, daß zur Zeit des in der Kirche von Amiens erreichten Höhepunkts der Gothik der Baueifer sich auf's Höchste steigerte und im ganzen Lande glänzende Neubauten theils ganzer Kirchen, theils einzelner Bestandtheile derselben in's Leben rief. Ein Beispiel der letzteren Art finden wir in Le Mans, wo die Kathedrale an ihr edles romanisches Langhaus eine prachtvolle gothische Choranlage (seit 1217) angebaut erhielt. — Wie in ganz Frankreich, so fand der gothische Stil auch in der französischen Schweiz Eingang, wie die Kathedrale von Genf und noch mehr die frühgothische Kathedrale von Lausanne beweisen.

Sind auch im vierzehnten Jahrhundert einige Erneuerungen und Wiederherstellungen älterer Bauten vorgenommen und auch ein paar Neubauten von fast übertriebener Schlankheit und eleganter Leichtigkeit aufgeführt worden, wie die Kirche S. Ouen zu Rouen und die unvollendete Kirche S. Urbain zu Troyes, so kann man im Ganzen doch nicht leugnen, daß gerade dieses Jahrhundert einer besonders regsamen Kunstthätigkeit nicht günstig war, indem Frankreich im verderblichen Kriege mit England verwickelt war, wodurch das Land erschöpft und zerrissen und der Sinn von den Kunstbestrebungen abgelenkt wurde. Zwar wendete man sich im fünfzehnten Jahrhundert wieder mit Eifer der gothischen Architektur zu, aber das tiefere Verständniß ihres Wesens war verschwunden und so wurden die zahlreich aufgeführten Bauten zu bloßen Decorationsbauten, in denen die Phantasie und die Liebe zum Sonderbaren und Auffallenden das Uebergewicht über die ideale und wahre Schönheit davontrug. Mit den wichtigsten Elementen der Structur wurde ein keckes Spiel getrieben, indem man z. B. die Rippen an dem einen Endpunkte von einer freischwebenden Console aufsteigen ließ, was offenbar den Geist nicht befriedigen und ihm nicht als schön erscheinen kann, da es vielmehr den Eindruck des Unsicheren hervorbringt. Die Hauptsache blieb in dieser Zeit die Decoration, die durch willkührliche Formen gebildet werden sollte. Namentlich finden sich diese willkührlichen Formen in dem Fenstermaaßwerk, wo statt der geometrischen Pässe die

sogenannte Fischblase angewendet wurde d. h. flammenförmige Muster, weßhalb diese Nachblüthe der Gothik als Flambohantstil bezeichnet wird. An den Bögen kommen nach Außen geschweifte, theils überschlanke, theils gedrückte Formen vor, an den Portalen werden geschweifte Kielbögen[1]) angebracht und auch die Flächen werden mit glänzender Decoration in ähnlich willkührlichen Formen überkleidet.

Besonders reich an Werken solcher Art ist die Normandie, wo besonders S. Maclou zu Rouen bemerkenswerth erscheint.

Mehr als für kirchliche scheint diese Art von Gothik für Profanbauten zu passen, und wirklich hat Frankreich mehrere prachtvolle Denkmäler von solchen Profanbauten aufzuweisen, von denen besonders der Justizpalast zu Rouen, das Haus des Jacques Coeur in Bourges, das Hotel de Clugny zu Paris, das Schloß Meillant, und das Hospital zu Beaune in Burgund angeführt werden.

Von Frankreich wollen wir nun unsere Schritte nach den benachbarten Niederlanden lenken und sehen, welche Stadien dort die gothische Architektur durchgemacht hat. Hier nun macht sich nicht allein der französische sondern auch der deutsche Einfluß geltend, wie es bereits in der romanischen Periode der Fall war, und dieß möchte der Grund sein, weßhalb wir in den Niederlanden, wenigstens in den Kirchenbauten, fast durchgehends den strengen frühgothischen Stil antreffen, der sich auch forterhielt, als in Frankreich der phantastische Decorationsstil und damit der Verfall der Gothik sich eingeschlichen. Das Eigenthümliche der niederländischen Gothik können wir kurz zusammenfassen, wenn wir sagen, daß die Kirchen Rundpfeiler haben, die unten nicht durch Dienste gegliedert sind, indem dieselben (die Dienste) erst über den Pfeilerkapitälen anfangen. Dieser Mangel an unteren Diensten läßt sich aus der Art der Bedeckung erklären, die meistens nicht aus Gewölben sondern aus einer flachen Decke bestand, weßhalb die Dienste als Stützen der Gurten und Rippen überflüssig und nur Unterlagen für die Balken nothwendig waren. Und wenn auch Gewölbe zur Anwendung kamen, so waren sie (siehe Springer S. 187) meist hölzerne Scheingewölbe, die gleichfalls keiner so festen Stützen bedurften wie die Mauergewölbe. In den späteren Zeiten wurde dem Aeußeren eine brillante Decoration gegeben. Aus allem Diesem ergibt sich nun, daß die Niederländer den gothischen Kirchenstil mit verhältnißmäßig geringem Glücke entwickelten, daß sie das eigentliche Wesen der Gothik nicht erfaßten oder verloren und den nüchternen Formensinn nicht überwanden.

[1]) geschweifter Spitzbogen, einem nach aufwärts gekehrten Schiffskiel ähnlich.

Die bedeutendsten Bauten, sämmtlich aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte mit Ausnahme von S. Gudula in Brüssel, die 1220 gebaut wurde, sind: der elegant entwickelte Chor der Kirche zu Tournay, und der 1352—1411 erbaute Dom zu Antwerpen, ein Bau von großartig räumlicher Anlage, der später durch Erweiterung ein siebenschiffiges Langhaus erhielt, das an malerischem Reiz der perspectivischen Durchblicke seines Gleichen sucht. Noch verdienen erwähnt zu werden S. Peter zu Löwen (fünfzehntes Jahrhundert) und S. Michael zu Gent von 1440. — In Holland steht die Kathedrale zu Utrecht als eines der stattlichsten Werke da.

Mehr als die Kirchen haben in den Niederlanden, besonders in Belgien, die Profanbauten eine selbstständige Bedeutung erlangt. Jede der volkreichen, mächtigen und wohlhabenden Städte hatte ihr Rathhaus, ihre Kaufhallen und Gildenhäuser in einer Weise aufgeführt, die weit über das Bedürfniß hinausgeht und die von dem Reichthum und bürgerlichen Kraftgefühl dieser Städte Zeugniß gibt. Das besonders Merkwürdige an allen diesen Bauten ist der gewaltige Glockenthurm, der sogenannte Beffroi. — Die großartigste Anlage und die Perle unter allen diesen Bauten ist das 1448—1469 erbaute Rathhaus zu Löwen. Der früheste derartige Bau aber ist die Halle der Tuchmacher zu Ypern, die (von 1200 bis 1364 aufgeführt) gegenwärtig als Rathhaus dient. Aehnlich wie diese ist die 1284 begonnene Halle zu Brügge; großartiger und vollendeter aber ist das 1377 begonnene Rathhaus zu Brügge. Seine großartigste Entfaltung fand dieser Stil an dem 1401—1455 erbauten Rathhaus zu Brüssel, welchem sich das bereits erwähnte Rathhaus zu Löwen und das erst 1527—1530 entstandene Rathhaus zu Oudenarde anschließen.

Die Gothik in England.

Schon früher haben wir gesehen, daß französische Baumeister es waren, welche den romanischen Baustil nach England verpflanzten, der sich durch Vermischung mit einzelnen Elementen aus der früheren Architektur des Landes zu einer eigenthümlich gefärbten nationalen Bauart entwickelte. Waren es nun normannische Bischöfe, an welche die erhöhte Bauthätigkeit in der romanischen Periode sich anknüpfte, so ist auch das älteste gothische Werk in England von einem französischen Baumeister aufgeführt, nämlich von Wilhelm von Sens, der die im Jahre 1174 abgebrannte Kathedrale von Canterbury wiederherstellte in dem in seiner Heimath entstandenen gothischen Stile nach dem Muster der Kathedrale von Sens. Auch diese Bauart konnte

indeß nicht völlig unverändert in England sich einbürgern, sondern mußte sich eine Modificirung gefallen lassen, die durch die Kraft des englischen Nationalcharakters bedingt war. Die Gothik in England nahm also ein eigenthümliches Gepräge an, das an die hohe Vollkommenheit und geistige Durchbildung, welche die Gothik in Deutschland auszeichnet, nicht heranreicht, sondern immer mehr nüchternen, kalten, steifen Charakter zur Schau trägt.

Betrachten wir nun die Eigenthümlichkeit der englischen Gothik, so finden wir auch hier im Wesentlichen dieselben Modificationen, die wir schon beim romanischen Stil zu verzeichnen hatten, wenigstens was die Anlage des Grundrisses betrifft. Man gab nämlich dem Schiffe eine große Längenausdehnung, während man die Breite durch Reducirung der Abseiten auf zwei (so daß die ganze Kirche nur drei Längenschiffe hatte), bedeutend einschränkte. War schon dieß eine Eigenthümlichkeit, so war doch die Chorbildung noch mehr abweichend, indem die reiche, malerisch wirksame Choranlage französischer Kathedralen, nämlich Umgang und Kapellenkranz verlassen und der Chor nicht mehr polygon, sondern mit seinen Abseiten durch eine geradlinige Mauer abgeschlossen wurde. Auch das fast in der Längenmitte der Kirche angebrachte Querschiff erlitt dadurch eine Umgestaltung, daß es meistens nur Ein Nebenschiff und zwar an der östlichen Seite erhielt. Die vorzüglichste Aenderung des Grundrisses ward jedoch bewirkt durch Einfügung eines zweiten kleineren östlichen Querschiffes, welches gleichfalls mit östlichen Abseiten ausgestattet wurde, wodurch der Grundriß die Form eines doppelten oder Patriarchenkreuzes erhielt. Die Thürme führten keine wesentliche Aenderung des Grundplanes herbei, da in der Regel über dem Mittelquadrat des größeren Querschiffes ein mächtiger Thurm auf starken Pfeilern aufgeführt wurde. Und wenn auch hie und da zwei Thürme an der Westfaçade angebracht wurden, so waren sie nur sehr lose in Verbindung mit der Kirche gebracht, da sie nicht *vor* den Abseiten sondern *neben* denselben stehen. Und somit bleibt uns nichts weiter mehr übrig um die Zeichnung des Grundrisses zu vollenden, als auf jene gleichfalls rechtwinklig sich abschließende Muttergotteskapelle (Lady Chapel) hinzuweisen, die an den Chor auf der Ostseite angebaut ward.

Dieser Vereinfachung des Grundplanes entsprach auch die Vereinfachung des Aufbaues, die sich darin zeigt, daß die Höhenentwicklung dieser Gebäude eine äußerst geringe ist und daß das Strebesystem auf das Maaß des unumgänglich Nothwendigen beschränkt und in seinen einzelnen Strebepfeilern sehr einfach gehalten ist. Die Strebe-

pfeiler sind nämlich ganz einfache, mit Giebeldächern geschlossene Massen, die sich kaum über den Anfang des Daches erheben und selten von einer Fiale bekrönt werden. Mit dieser Bildung der Strebepfeiler ist es von selbst gegeben, daß die Strebebögen meistens ganz weggelassen sind wegen der geringen Höhe des Oberschiffes, oder falls sie zur Anwendung kamen, in schlichtester Form angelegt wurden. Diese Vernachlässigung des Strebesystems, der Pfeiler und der Bögen, findet ihre Erklärung nur in der Abneigung der Engländer gegen den Gewölbebau, der in früherer Zeit sehr entschieden hervortrat und auch jetzt noch nicht ganz verschwunden war.[1]) Darum sehen wir auch durchgehends, daß der Gewölbebau nicht in seiner organischen Entwicklung und consequenten Entfaltung begriffen und erfaßt, sondern ich möchte fast sagen, nur mechanisch angewendet wurde ohne alle Beziehung zu dem System der Pfeiler, die eben darum auch anders gestaltet und gegliedert werden konnten, als in der französischen und deutschen Gothik. Der Pfeiler wurde nämlich meistens nicht als eine einzige organisch gegliederte Stütze gebildet, sondern er erscheint als ein System von einzelnen kleineren Säulen, die sich in ziemlich weiten Abständen um eine Mittelsäule als Kern gruppiren und damit nur oben am Kapitäle zusammengefügt sind.[2]) (Doch kommen außer diesen Bündelpfeilern auch ganz einfache Rundpfeiler vor). Die Form der

[1]) obgleich jetzt statt der Holzdecke in den meisten Fällen das spitzbogige Kreuzgewölbe zur Anwendung kam.

[2]) Dr. A. Reichensperger sagt über die engtische Gothik (Hist. pol. Bl. 1866, II. Bd. S. 377): Der englischen Gothik fehlt es durchweg an Harmonie. Der Thurm mit seinem nicht massenhaft genug construirten Steinhelm befindet sich an der Nordseite des Chores (!); die Breitendimension herrscht im Ganzen zu sehr vor; das Ornament entfaltet sich nicht mit der rechten Freiheit aus der Masse; einzelnes, wie z. B. die Kropfblumen, ist nur eben mechanisch aufgesetzt, überhaupt vermißt man ein feineres Stil-Gefühl. — Die Gothik bedarf der Ornamente nicht; das Geheimniß ihrer Schönheit beruht wesentlich in der Rationalität der Verhältnisse, in der richtigen Vertheilung von Licht und Schatten. Sobald aber einmal Zierwerk hervortreten soll, muß solches sich wie die Blätter und die Blumen aus dem Stengel entwickeln, das Gesetz des Ganzen an sich tragen und reflectiren ... Die meisten englischen Kirchen haben eine flache Holzdecke. Schon allein diese Ueberdachungsweise weist der englischen Gothik, im Verhältniß zu unserer continentalen, einen niederen Rang an. In der feinen Abwägung der Wechselbeziehungen zwischen Tragendem und Getragenem beruht, wie die Hauptschwierigkeit, so auch der Hauptreiz der gothischen Bauweise; dieselbe wurzelt und culminirt im Gewölbebau, welchem gegenüber die flache Abdeckung stets als ein weniger Entwickeltes erscheinen wird, wobei es auf ein Mehr oder Weniger, auf eine organische Durchbildung des Einzelnen zu einem harmonischen Ganzen nicht wesentlich ankommt.

Kapitäle war eine gedrückte kelchförmige Bildung, die mit mehreren Ringen umzogen oder auch mit verworrenem übertrieben ausladendem Laubwerk bedeckt war. Den Pfeilerbildungen entspricht auch an Reichthum bewegter Profilirung die Gliederung der Arkadenbögen, über welchen stets ein Triforium angeordnet ist, welches entweder aus einer Reihe einzelner Lanzettbögen besteht, oder mit gruppenweise verbundenen Lanzettbögen auf schlanken Säulchen sich öffnet. Die Lanzettbögen sind auch regelmäßig die Form der Fensteröffnungen, in denen die gothische Maaßwerkbildung fehlt, so daß sie noch romanische Reminiscenzen behielten, die sich auch darin zeigen, daß die Fenster je nach dem räumlichen Erforderniß zumeist in Gruppen zusammengeordnet wurden.

In oder über der Höhe der Triforien sind an der Oberwand Consolen (Kragsteine) angebracht, auf welche sich die Dienste aufsetzen, über denen die einfachen Kreuzgewölbe des Schiffes ruhen. Die Gewölberippen waren den Arkadenbögen ähnlich gegliedert, d. h. sie erhielten eine bewegte, aber willkührliche Gestalt, die oft mit Zickzacks, Sternen und ähnlichen Figuren geschmückt wurde.

Damit ist das Wesentliche der englischen Gothik, wenigstens im Inneren der Kirche, bezeichnet, und da auch vom Aeußeren bereits das Strebesystem besprochen ward, so brauche ich nur noch auf die Flächendecoration, die aus überreichem Stabwerk besteht, und auf die Façadenbildung hinzuweisen, auf deren regelmäßigen Bau wenig Rücksicht genommen war, sowie auch die Portale an sich nicht zu einer selbstständig wirkenden baulichen Entfaltung gelangten. Sie (die Portale) sind niedrig und erscheinen nur dadurch etwas erhöht, daß sie im Spitzbogen sich öffnen, so daß der gerade Sturz und damit auch das Bogenfeld verschwunden ist. Die Vorhalle, die oft vor den Portalen sich ausbreitet, heißt in England „Galliläa." — Die Thürme erhalten nur selten schlanke Spitzen, sondern werden regelmäßig horizontal abgeschlossen mit einem Zinnenkranze und kleinen Spitzen (Fialen) an den Ecken. Auch um das niedere, beinahe flache Dach zieht sich ein hoher Zinnenkranz, so daß es hinter diesem ganz verschwindet. —

Wir können sonach die englische Gothik damit charakterisiren, daß wir sagen, es trete in ihr ein strenger Horizontalismus überwiegend in Kraft, so daß die Kirchen gedrückte Verhältnisse erhielten, die hinter denen der französischen Kathedralen weit zurückstehen.

Wenn wir nun die Denkmäler englischer Gothik betrachten wollen, so haben wir drei Zeitperioden zu unterscheiden, in denen sich der gothische Stil allmählig ausgestaltete. Und zwar ist jede dieser

Perioden durch ungefähr ein Jahrhundert begrenzt, indem der sogenannte frühenglische Stil (earley Englisch) während des dreizehnten Jahrhunderts, der decorative Stil (decorated style) im Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts herrschte, bis gegen den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts der sogenannte Perpendicularstil zur Geltung kam.

Aus der Periode des frühenglischen Stiles, der durch strenge Einfachheit der Grundformen und reiches Leben in der Detailbildung charakterisirt ist, sind besonders anzuführen die Kathedrale zu Canterbury und die Westminsterkirche (1270) zu London, besonders aber die edel anmuthige, von 1220—1258 erbaute Kathedrale von Salisbury, deren Maaßverhältnisse für die englische Raumbehandlung bezeichnend sind. Bei einer Gesammtlänge von 430′ hat nämlich das Mittelschiff nur eine Breite von 33′ und eine Höhe von 78′. Ferner sei hier erwähnt die 524′ lange Kathedrale von Lincoln und besonders die edelste Entfaltung dieses Stiles in der Kathedrale von Lichfield, deren östliche Theile schon in die folgende, decorative Periode hinübergehören. Diese Periode ist charakterisirt durch größeren Reichthum der Einzelnformen, die bis in's Kleinste ausgebildet sind, besonders durch die Aufnahme üppiger Maaßwerkmuster in den Fenstern, die statt des Lanzettbogens einen breiteren Spitzbogen haben, sowie durch die häufige Anwendung der Stern- und Netzgewölbe. Aus dieser Periode mögen besonders hervorgehoben werden die Kathedrale von Exeter (1327—1369) und die prächtige und großartige Kathedrale von York.

Der Baustil der dritten Periode führt den Namen Perpendicularstil hauptsächlich wegen des Fenstermaaßwerkes, das in parallelen Stäben gitterartig bis in die Bogenumfassung aufsteigt und manche andere Formen zwischen sich einschließt, (wie die oberen Thurmfenster zu York zeigen). Auch alle Flächen sind mit einem Netze solcher Maaßwerkbildungen übersponnen. Zu diesen geradlinigen Umrahmungen und Verzierungen kommt dann noch die Anwendung des geschweiften Kielbogens oder des sogenannten „Eselsrückens" und des gedrückten, eingezogenen, flachen und breiten „Tudorbogens," der so recht den weltlichen Charakter des englisch-gothischen Stiles ausprägt. Auch das Gewölbe hat in diesem Stile etwas Eigenthümliches, indem es eine förmliche Fächergestalt annimmt, da es mit seinen unzähligen Rippen sich auf und nieder schwingt und freistehende Schlußsteine hat, die zapfenartig niederhängen, so daß die Gewölbe zum Theile frei zu schweben scheinen. Diese Schlußsteine waren reich verziert, ebenso auch die Gewölbekappen, bei deren Ornamentation unermeßliche Maaß-

werkfüllungen im bunten Spiel von geometrischen Figuren die Flächen zwischen den Rippen bedeckten.

Dieser hier bezeichnete Stil fand besonders Anwendung in kleineren, den Kathedralen hinzugefügten Werken, wie in der Lady-Chapel, in Kapitelsälen und Kreuzgängen, sowie in weltlichen Bauten, als Burgen, gelehrten Schulen und Collegien. Unter den Bauwerken dieser Art sind zu nennen: die Schloßkapelle in Windsor; in Cambridge die Kapelle des Kings-College; die Kreuzgänge der Kathedrale von Gloucester; das Kapitelhaus der Kathedrale zu Exeter; den höchsten Glanz aber erreichte dieser Stil an der Kapelle Heinrichs VII., die von 1502 bis 1520 dem Chore der Westmünsterkirche zu London angebaut wurde. Auch die New-College-Kapelle zu Oxford (1380) gehört hieher und ist neben der Kings-Kapelle zu Cambridge eines der wichtigsten Denkmäler dieser Bauweise.

Von den ausschließlichen Profanbauten mag erwähnt werden die Halle des Christ-Church-College, und die große Halle des Schlosses von Eltham u. m. a.

Die Gothik in Deutschland.

Obgleich die gothische Bauart eigentlich die deutsche Bauweise ist und als solche auch von fremdländischen Schriftstellern bezeichnet wird, so ist sie doch erst geraume Zeit später in Deutschland aufgetreten als in Frankreich, in den Niederlanden und in England. Während in England schon 1174 gothisch gebaut wurde und in Frankreich die Abteikirche von S. Denis schon aus dem Jahre 1140 stammt, ist in Deutschland vor dem Jahre 1227 keine vollständig gothische Kirche nachweisbar, obgleich schon früher in fremden Ländern deutsche Baumeister in diesem deutschen Stile bauten. So wird schon im Jahre 1214 an der Kirche zu Rouen der Baumeister Ingelram erwähnt, gewiß ein Deutscher, wie man aus der späteren Französirung seines Namens in Enguerrand schließen darf. Und in Italien begegnen wir um das Jahr 1228 dem deutschen Baumeister Jakob (wahrscheinlich Jakob von Stein, Jakob Lapo), der die Kirche von Assisi baute und daselbst sowie in Arezzo bis in das Jahr 1277 thätig war. Es scheint also, daß der Deutsche schon damals seine jetzige Art hatte, vermöge welcher er nur Das hochschätzt, was weit her ist, und eine deutsche Leistung nur anzuerkennen lernt, wenn dieselbe außer Landes Geltung gewonnen hat. So ging es also auch mit der deutschen Baukunst; denn es wäre sonst nicht wohl einzusehen, warum andere Völker von einer deutschen Baukunst reden sollten, in welcher doch

in Deutschland selbst nicht gebaut wurde, und doch wird der Name „deutsche Baukunst" schon im Mittelalter gebraucht.[1])

Eben dieser Umstand, daß in Deutschland die deutsche Bauweise erst in Uebung kam, nachdem sie in Frankreich bereits eine hohe Stufe der Entwicklung erreicht hatte, erklärt es uns, wie es komme, daß in Deutschland der strenge oder frühgothische Stil sehr selten vorkommt, sondern zumeist der reiche und noch mehr der spät-gothische Stil zur Anwendung kam. Denn das Vorbild der gothischen Bauten im ganzen Abendlande, der Dom zu Amiens, von 1220—1288 erbaut, zeigt schon eine ziemlich freie Entwicklung des gothischen Stiles. Und in dieser seiner bereits ziemlich vollendeten Gestalt wurde dieser Stil in Deutschland aufgenommen und dann zu einer so consequenten Entwicklung und Durchbildung geführt, wie er sie in keinem anderen Lande hatte finden können. Gerade die deutsche Gothik ist es, die wir oben, wo wir das System dieses Baustiles besprachen, im Auge hatten, weßhalb hier von den localen Eigenthümlichkeiten in Deutschland nicht mehr gesprochen zu werden braucht. Nur auf die schon bei der Betrachtung der romanischen Periode erwähnte Eigenthümlichkeit des nordöstlichen Deutschlands, von Westphalen bis nach Preußen hin, muß hier neuerdings hingewiesen werden, nämlich auf die daselbst zahlreichen Hallenkirchen, eine Eigenthümlichkeit, die dem gothischen Stil einen neuen Charakter verlieh. Durch die Emporführung der Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes erhielten nämlich die Pfeiler, die anfänglich bei runder Grundform acht oder vier Dienste haben und später seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ohne dieselben ganz nackte Rundpfeiler sind, eine ungemein schlanke Gestalt. Auch die Fenster mußten eine bedeutende Höhe erhalten, wollte man nicht zu mangelhafte Beleuchtung und zu große Mauerflächen haben. — Das Aeußere machte einen nicht ganz befriedigenden Eindruck, da das ungeheure über alle drei Schiffe hingebreitete Dach den Gesammteindruck zu sehr beherrschte. Deßhalb gerieth man auf den Gedanken, das Dach zu gliedern dadurch, daß man den einzelnen Pfeilerabständen entsprechend niedere Quergiebel anwendete, deren Flächen mit Maaßwerk verziert der Seitenansicht einen nicht unpassenden Abschluß verliehen. In Westpreußen endlich suchte man die colossale Bedachung dadurch zu umgehen, daß man jedem Schiffe der Länge nach ein besonderes Dach

[1]) In Deutschland dagegen nannte man ihn den „französischen Stil" (opus francigenum), was ein Beweis dafür ist, daß dieser Stil wirklich von Frankreich nach Deutschland gekommen. (Springer, S. 185.)

gab, dessen Giebel für die künstlerische Entwicklung der Façade einflußreich wurden (Parallel-Dächer). Im Uebrigen sind diese westphälischen Hallenkirchen sehr einfach gehalten.

Indem wir nun nach diesen Bemerkungen darangehen, die wichtigsten Denkmäler deutscher Gothik namhaft zu machen, haben wir auch hier zu unterscheiden zwischen den einzelnen Hauptepochen, innerhalb deren die Bauten aufgeführt wurden. Wie in anderen Ländern, so sind auch in Deutschland drei Perioden der Gothik festzuhalten, nur ist die Zeit derselben um etwa fünfzig Jahre später zu setzen als in den übrigen Ländern.

In der ersten Periode oder in der Zeit des frühgothischen oder strengen Stiles — also im dreizehnten Jahrhundert — sind nur wenige gothische Bauten aufgeführt worden, da die Anhänglichkeit der Deutschen an den romanischen Stil nur sehr allmählig durch die Vorzüge des gothischen geschwächt werden konnte. Ganz verdrängen ließ sich indeß die Liebe zum romanischen Stile nicht, vielmehr wurden gerade im dreizehnten Jahrhundert erst einige der glänzendsten Werke dieses Stiles aufgeführt. Kein Wunder darum, wenn wir in den ersten Bauten, welche die Tendenzen des gothischen Stiles verrathen, das gothische Element noch im Kampfe mit den romanischen Ueberlieferungen antreffen, wie es in dem um das Jahr 1212[1]) begonnenen Chore des Domes von Magdeburg und auch in dem ältesten Theile der St. Gereonskirche in Köln, nämlich in dem zehnseitigen 1212 bis 1227 erbauten Schiffe, thatsächlich der Fall ist.

Die erste ganz gothische Kirche ist die von 1227—1244 aufgeführte Liebfrauenkirche in Trier, an der sich schon die schöpferische Kraft der deutschen Meister offenbart, da sie eine ganz originelle Aufnahme des Stiles verkündet, indem in ihr der Centralbau durch das gothische System und den französischen Kapellenkranz eine Neubelebung fand. Diese Anwendung der gothischen Form auf den Centralbau ist vielleicht der Grund, warum Kreuser diese Kirche ignorirt und dagegen behauptet: „die älteste Kirche in der deutschen Weise ist die des deutschen Ordens oder der heiligen Elisabeth zu Marburg, in welcher die alte Bauweise vollständig abgethan, und die neue Veränderung vollständig entwickelt erscheint. Der Grundstein wurde am Vorabend von Mariä Himmelfahrt im Jahre 1235 gelegt, also sieben Jahre, nachdem Jakob Lapo seinen deutschen Bau in Italien begonnen hatte. Im Jahre 1283 wurde die Elisabethkirche vollendet, erhielt

[1]) nach Andern 1208 oder 1212 oder 1218.

aber noch bis zum Jahre 1314 verschiedene Zusätze, wahrscheinlich der weiter entwickelten Kunst." Merkwürdig ist diese Kirche besonders deßhalb, weil sie in ihrer Chor- und Querschiffbildung auf die ältere rheinische Anlage eines polygonen Abschlusses zurückgeht und in ihrem Langhause das wichtige Beispiel der ersten gothischen Hallenkirche bietet, die durch zwei übereinander befindliche Fensterreihen beleuchtet und erhellt wird.

Im Jahre 1247 hatte in Köln eine Feuersbrunst den dortigen im byzantinischen Stile erbauten Dom zerstört, was insofern als ein glückliches Ereigniß bezeichnet werden darf, als nun an dessen Stelle jener Wunderbau erstehen sollte, der an der Spitze der deutsch-gothischen Bauten, ja an der Spitze der germanischen Architektur überhaupt steht. Der Bau ward darauf berechnet, dem Herrn ein Münster zu bauen, welches einer so hohen Gabe, wie die aus dem Morgenlande nach Köln gebrachten und 1178 von Reinold geschenkten heiligen Leiber der heiligen drei Könige sind, würdig wäre. Schon Erzbischof Engelbert, Graf von Berg, hatte bereits zu einem solchen Baue Schätze und Pläne gesammelt, starb aber als Marthyrer für Recht und Ordnung, bevor noch an den Beginn des Baues geschritten werden konnte. Und so war es dem Erzbischof Konrad von Hochstetten vorbehalten, am 14. August 1248 den Grundstein zum Chorbaue des Kölnerdomes zu legen, dessen eigentlicher Bau wohl nicht vor 1249 beginnen konnte. Indeß wollte man anfänglich, wie es scheint, den Bau in einer andern Bauweise ausführen, bis die neue Steinmetzekunst über die alte Weise den Sieg davon trug und Meister Gerhard nach geschlichtetem Streite 1257 die Bauweise änderte nach einem Plane, an welchem wahrscheinlich Albertus Magnus, (der ja in Amiens, wo der Dom bereits der Vollendung entgegenging, wohl bekannt war), und der Paderborner Bischof Simon von der Lippe Theil hatten. Obwohl nun der Bau mit Eifer begonnen war, konnte er doch zu keinem Abschluße gebracht werden, da sich bald nach dem Beginne des Baues große Hindernisse gegen die stetige Fortführung desselben erhoben in den beständigen Zwistigkeiten der Stadt mit ihren herrischen Erzbischöfen. Und so kam es, daß die Einweihung des Chores, des einzigen Theiles der an dem alten Baue vollendet wurde, erst 74 Jahre nach der Grundsteinlegung, im Jahre 1322 stattfand. Erst nach diesem vorläufigen Abschluße des Chores wurde der alte Bau allmählig niedergerissen, um dem langsam vorrückenden Baue des Langhauses zu weichen, woran sich zuletzt der Bau der Querschiffe anschließen sollte. Bei dem einen derselben kam es nicht einmal zur Grundsteinlegung. Das

Langhaus selbst wurde im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert bis zur Höhe der Seitenschiffe vollendet, die nördlichen Seitenschiffe wurden eingewölbt und der südliche Thurm auf ein Drittheil seiner Höhe gebracht und erhob sich 190′ über die Erde, während der nördliche kaum 30′ emporragte, als der Bau im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts momentan, dann in Folge der Reformation und des heillosen confessionellen Haders, der die Herzen der Deutschen vergiftet hat, dauernd unterbrochen wurde. Mit Recht konnte darum Lasaulx sagen: „Die äußere Geschichte des Kölner Domes ist traurig, wie die gleichzügige des deutschen Volkes.“ In der That ist es traurig, gestehen zu müssen, daß „die Trümmer des Werkes dreihundert Jahre lang dastanden, ein Denkmal erhabener Sinnesart, beharrlichen Willens, kunstreichen Vermögens, und der Alles zerstörenden Zwietracht, ein Sinnbild der gesammten Geschichte unseres einst großen Vaterlandes.“ Gewiß ist darum der Wunsch gerechtfertigt: „Wollte Gott, daß die Wiederaufnahme des Baues seit dem Jahre 1821 ein Zeichen der schwindenden Zwietracht wäre und der wiederkehrenden Eintracht!“ Ein Wunsch, der sich nun zu erfüllen scheint! Dieser denkwürdige Bau, dessen Länge im Inneren (Langhaus und Chor) 458′ 8″ und im Aeußeren 490′ 8″ und dessen Breite außen mit den Thürmen 205′ 7″ und ohne Thürme 183′ beträgt bei einer Länge des Querschiffes von 250′ 6″ und einer Höhe des Mittelschiffes von 150′, welcher eine lichte[1]) Breite von nur 44′ gegenübersteht[2]) — dieser denkwürdige Bau, ausgeführt aus Trachyt von graugrüner Farbe, der am Drachenfels gebrochen wurde, besteht aus fünf Theilen: aus der Vorhalle, die zugleich den Unterbau der auf die Höhe von 480′ projectirten Thürme und der Façade bildet; aus dem Langhause und dem Chore; und aus dem zwischen das Langhaus und den Chor eingeschobenen Querhause. Seine Grundform ist demnach die eines Kreuzes. Das Langhaus und der Chor sind in fünf Schiffe getheilt, von denen das mittelste und höchste doppelt so breit ist als je eines seiner niederen Seitenschiffe, das Querhaus hat drei Schiffe.

Daß die lange Bauzeit und die innere Entwicklung der Gothik selbst in den einzelnen Bauformen einige Veränderungen hervorrief, ist begreiflich: „die Pfeilerbündel im Chore haben noch nicht das lebendige Profil der Schiffspfeiler, die Knäufe der letzteren einen

---

[1]) d. i. Mittelschiffbreite.

[2]) Diese Maaße sind nach den Angaben von Lasaulx und Urlichs, Lübke und Springer weichen etwas ab.

reicheren Schmuck; die gleiche Verschiedenheit bemerkt man im Stab- und Maaßwerke des nördlichen Seitenschiffes und der unteren und oberen Fenster des Chores; dieser selbst ist in seinem Oberbaue glänzender angelegt, als es ursprünglich wohl beabsichtigt war. Der Entwurf der Façade und der Thürme, der sich durch einen glücklichen Zufall im Originale erhalten hat, ist nicht im dreizehnten sondern im vierzehnten Jahrhundert geschaffen, ja selbst die häßlichen Formen der spätesten Gothik haben sich an dem ersten nördlichen Strebepfeiler verewigt. Dennoch ist die Grundeinheit der Anlage vollkommen gewahrt und der Gedanke zu dem Riesenbau unstreitig eine That des dreizehnten Jahrhunderts."

Im Kölner Dom, dessen ganzer Chor sammt Umgang und Kapellenkranz mit dem der Kathedrale von Amiens fast identisch ist, hatte der deutsche Stil seine selbstständige Vollendung erreicht. Nach diesem Muster wurden nun, wenn auch in kleinerem Maaßstabe, mehrere Kirchen gebaut, so besonders die Cisterzienserkirche zu Altenburg bei Köln (1255—1379). Von den übrigen Kirchen der Rheinlande mögen hier angeführt werden: die Stadtkirche zu Ahrweiler (1260), dann die zierliche, originelle und durch glänzende Prachtdecoration des Aeußeren ausgezeichnete Katharinenkirche zu Oppenheim (1262—1317). Auch das Münster in **Freiburg**, welches als die drittschönste Kirche in Deutschland gilt, reicht in seinen Anfängen in das dreizehnte Jahrhundert zurück. Hat auch dessen Langhaus noch etwas Schweres, so wird dieser Mangel hinlänglich gut gemacht durch den vor die Façade hinaustretenden Westthurm, welcher das edelste Beispiel aller wirklich ausgeführten durchbrochenen Thurmhelme ist. Endlich führe ich noch an die großartige Kathedrale von **Straßburg** (1275) mit ihrer von Erwin von Steinbach 1277 begonnenen Façade und dem später ausgeführten durchbrochenen Thurmhelme.[1])

Aus dem übrigen Deutschland seien erwähnt der im Jahre 1275 durch Meister Ludwig begonnene Dom zu Regensburg, der mit Weglassung der reicheren französischen Chorbildung jedem der drei Schiffe einen selbstständigen polygonen Abschluß gebend, den deutsch-gothischen Styl in besonders edler und klarer Weise repräsentirt,[2]) welche fortan

[1]) Ueber die Bedeutung des Straßburger Münsters für die Kunstgeschichte siehe Deutinger, Gebiet der Kunst. S. 316.

[2]) Auch der Anfang des Schiffbaues am Dom zu Halberstadt reicht noch in's dreizehnte Jahrhundert hinauf, wurde aber erst im vierzehnten Jahrhundert vollendet.

in Deutschland die beliebtere Grundform blieb. Auch die Lorenzkirche in Nürnberg wurde noch im dreizehnten Jahrhundert (1280) begonnen, wenn sie auch erst 1447 vollendet wurde, wie denn überhaupt die meisten bis jetzt angeführten Bauten, deren Beginn in's dreizehnte Jahrhundert hinaufreicht, wegen ihrer Großartigkeit erst im vierzehnten Jahrhundert oder noch später ihren Abschluß fanden.

Im vierzehnten Jahrhundert hatte in Deutschland die gothische Bauweise ihre höchste Ausbildung und Vollendung erreicht, so daß Deutschland in künstlerischen Dingen als Reigenführer galt und durch seine Architektur fast die ganze europäische Welt beherrschte.

Aus dieser Zeit stammen: der Stephansdom in Wien mit drei gleich hohen Schiffen im Chor und einem fensterlosen Mittelschiff, wodurch er annähernd die Hallenform vertritt. In den Haupttheilen von 1359—1519 gebaut, ist er eines der großartigsten deutschen Bauwerke. Besonders wird der 435′ hohe Südthurm, der im Jahre 1433 vollendet wurde, von Kugler als der unter allen ausgeführten Thurmbauten glänzendste und gewaltigste bezeichnet, während Springer meint, daß man diesen Thurm über Verdienst gepriesen.

Im Jahre 1344 ward unter König Johann der Bau des St. Veit-Domes in Prag begonnen, aber nur der großartige im französischen System ausgeführte Chorbau erhielt seine Vollendung und ward 1385 eingeweiht. — Nach diesem Vorbilde ist auch die im Jahre 1380 begonnene Barbarakirche zu Kuttenberg gebaut. Aus dem Jahre 1350 besitzt Köln in der Antoniter-, jetzt protestantischen Kirche einen einfachen und schmucklosen deutschen Kirchenbau.

In Nürnberg sind die Liebfrauenkapelle (1355) und der Chor der Sebalduskirche (1361—1377) im vierzehnten Jahrhunderte gebaut. Zu dem[1]) Münster in Ulm wurde am letzten Juli 1377 der Grundstein gelegt vom Bürgermeister Ludwig Kraft, und die Stadt hatte den Stolz, den Ehrenbau aus eigenen Kräften ohne fremde Beihilfe vollenden zu wollen.

In demselben Jahre 1377 (—1419) entstand auch die Marienkapelle zu Würzburg. Der Thurm aber kam später hinzu und wurde erst im Jahre 1441 gegründet.

Auch die Martinskirche in Landshut muß hier noch genannt werden, ein Backsteinbau in Hallenform, von 1392—1478 erbaut.

Haben wir bisher schon manche Hallenkirche verzeichnet (St. Martin in Landshut; die Liebfrauenkirche, S. Sebald und S. Lorenz

[1]) fünfschiffigen.

in Nürnberg, und der Stephansdom in Wien, so sind dieselben im südlichen Deutschland doch ziemlich vereinzelt, während sie im nördlichen Deutschland vorherrschend sind. Ich nenne nur den Dom zu Meißen, die Marienkirche zu Prenzlau, ferner die Marienkirchen zu Stendal, Colberg und Danzig und die Katharinenkirche zu Brandenburg. Es wären zwar noch viele andere anzuführen, indeß scheint es überflüssig, das Verzeichniß noch zu vermehren. Nur aus Süddeutschland mag noch, um auch aus dem fünfzehnten Jahrhundert ein Beispiel zu nennen, die Frauenkirche in München, gleichfalls eine Hallenkirche, angeführt werden, ein besonders mächtiges Werk, von 1468—1488 erbaut durch Meister Jörg Gaukoffen. Macht sie auch durch ihre Größe (— sie ist ohne die Thürme 316′ lang, 102′ breit und 115′ hoch), sowie durch die weiten hohen Hallen, die schlanken Pfeiler und reichen Netzgewölbe einen bedeutenden Eindruck, so kann man sie doch kein geniales Werk nennen, wie denn überhaupt das fünfzehnte Jahrhundert, als die Zeit des Bruches und der Vorbereitung der geistigen Umwälzung die Periode des allmähligen Verfalles der Gothik und der christlichen Architektur überhaupt bezeichnet. Zwar waren während desselben „die deutschen Steinmetzhütten überall noch so ziemlich thätig, ja im Gefühle des Sinkens des Steinwerks mit Erneuerung und Gesetzgebung beschäftigt; aber ein kleinlicher Geist in Verzierung des Einzel- und Nebenwerkes ist schon sichtbar, und die Zeit war schon im Anzuge, wo gemäß dem kölnischen Volksausspruche die Meister nicht mehr nach Violen rochen" (d. h. das nicht mehr konnten, was sie zu können meinten und können sollten). Es macht sich eine Abschwächung des edleren architektonischen Sinnes bemerkbar, und die Architektur gewinnt einen etwas handwerklichen Ausdruck, die Einzelnheiten sind nicht frei von Künstelei und Willkür, namentlich machen sich an den Gewölben die spielenden Formen der Stern- und Netzgewölbe bemerklich. Indeß muß man doch bekennen, daß in Deutschland „dieser decorative Stil eine ruhigere Mittellinie einhält und sich nicht zu der üppigen Verschwendung und der völligen Auflösung der Formenwelt in phantastisches Spiel steigert wie in England. Eine strengere Zucht und Schule scheint hier die Bauhütten zu durchdringen, und selbst in den willkürlichen Bildungen dieser Zeit zeigt sich meist ein klarer Sinn, eine ruhigere Empfindung. Der Eselsrücken und die Fischblase sind auch hier überwiegend gebraucht; im Inneren herrschen reichere Gewölbeanlagen, Stern- und Netzgewölbe aller Art. Die Profilirungen des Maaßwerks verlieren an elastischer Spannung, die Stäbe durchschneiden sich oft in unruhiger Weise, das

Laubwerk erhält eine theils schwülstige, theils knöcherne, bucklige Form, und zuletzt entartet die Steinbildung so weit, daß sie in Nachahmung verschlungenen Baumgeästes sich ergeht. An den Stämmen der Tragsäulchen, an Sockeln und Basen erscheinen mancherlei bunte Muster, rautenförmige und rundliche Stabverschlingungen, besonders aber Stäbe, die in Spiralwindungen den Schaft bedecken. Schließlich findet auch oft eine Verbindung mit den Formen der neu auftauchenden Renaissance statt."

Die hier charakterisirte Gothik der Spätepoche in Deutschland ist durch eine so große Anzahl von Werken vertreten, daß es hier unmöglich ist, auch nur die vorzüglichsten derselben alle aufzuführen. Kugler hat damit volle dreißig Seiten angefüllt; dort also kann man sich näheren Aufschluß erholen. Uns genügt hier die Bemerkung, daß die meisten bereits früher angeführten Werke hier wiederholt verzeichnet werden müßten, da fast jedes derselben das eine oder andere Merkmal dieser Spätgothik an sich trägt, was sich aus der Dauer der Bauzeit erklärt, da ja viele der früher angefangenen Kirchen erst in dieser Periode vollendet wurden.

Wir schließen darum unsere Betrachtung über die deutsche Gothik mit der Bemerkung, daß wie in den anderen Ländern so auch in Deutschland dieser Baustil nicht auf den Kirchenbau allein beschränkt blieb, sondern auch bei Profanbauten Anwendung fand. Und wenn auch der Profanbau in Deutschland nicht den Reichthum und die Großartigkeit der flandrischen Städte erreichte, so fehlte es ihm doch auch nicht an Mannigfaltigkeit und edler Gestaltung. Ja die Mannigfaltigkeit ist hier größer als anderswo, da zu den Hausteinbauten der westlichen und südlichen, und zu den Backsteinbauten der östlichen und nördlichen Gegenden auch noch die Holzfachwerksbauten des holzreichen Mitteldeutschlands hinzukommen. Unter den Hausteinbauten sind besonders erwähnenswerth die Rathhäuser zu Braunschweig, Münster, Prag und Breslau und einzelne Privathäuser in Münster, Kuttenberg, Nürnberg und Lemgo u. s. w.

Im Backsteinbau sind ausgezeichnet die großartigen Rathhäuser in Bremen, Lübeck, Stargard und Hannover; ganz besonders aber das Schloß zu Marienburg, das großartige Hauptschloß des deutschen Ordens.[1])

Schöne Beispiele des Holzfachwerkbaues finden sich in Braun-

[1]) Wie denn überhaupt die preußischen Ordensschlösser den eigentlichen Glanzpunkt der norddeutschen Architektur bilden (siehe Springer, S. 189).

schweig, Halberstadt, Quedlinburg, Hannover und Hildesheim; besonders zierlich ist das Rathhaus zu Wernigerode am Harz.

In Italien

ist zwar schon in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in deutschem Stile gebaut worden, wie bereits oben erwähnt wurde, aber deßungeachtet konnte sich hier diese Bauart nicht jene Geltung und Anerkennung verschaffen, die ihr fast in allen übrigen Ländern Europa's ist zu Theil geworden. Das italienische Volk hing ja gar sehr an den antiken Traditionen, von denen es sich durch eine von den ihnen verhaßten und gefürchteten Deutschen stammende Architektur keineswegs abbringen zu lassen geneigt war. Und wenn auch dem allgemeinen Zuge der Zeit nicht widerstanden werden konnte, und dem gothischen Stile Eingang gelassen werden mußte, so konnte er sich doch nicht in einer seinem innersten Wesen angemessenen Weise entfalten. Denn die deutsche Bauweise „blieb jenseits der Alpen eine unbegriffene Größe, der man einzelne äußerliche Merkmale, den decorativen Theil, absah, deren Grund und Wesen aber unbekannt blieb." In Italien war ja der gothische Stil nur Ergebniß der Mode, nicht der Nothwendigkeit. Selbst die Naturbeschaffenheit des Landes schien dem gothischen Stile nicht besonders günstig zu sein, da sich in Italien nicht, wie in Deutschland, die spitz zulaufenden Bäume (Fichten), auch nicht eine den deutschen Alpen gleichkommende spitze Gebirgsbildung findet, sondern hier wie auch in der Pflanzenwelt mehr breitere und sich ausdehnende Formen und Bildungen vorherrschend sind. — Ist nun dieses auch nicht der einzige Erklärungsgrund, so ist es doch wenigstens ein bestimmender Einfluß auf die Geschmacksbildung und den Schönheitssinn, der in hohem Grade auch von der Angewöhnung abhängig ist. Und eben darum wird es uns wenigstens einigermaßen begreiflich, warum sich in Italien der romanische Stil mit so zäher Energie behauptete, daß er nicht nur neben dem gothischen sich forterhielt und beständig in Uebung war, sondern daß er sogar in jenen Bauten, die der Gothik angehören, die Anlage und Composition des Ganzen bestimmt, so daß nur diese oder jene Motive der Detailbehandlung, der Gliederung, der schmückenden Zuthat den Anschluß an den gothischen Zeitgeschmack bekunden. So bildete sich denn eine Bauweise in Mischformen, die man in der That eben so gut dem Romanismus wie der Gothik zuweisen könnte.

¹) Vgl. Sighart: Reliquien, S. 52.

Die eigenthümliche Tendenz der italienischen Architektur vom dreizehnten bis zum fünfzehnten Jahrhundert geht auf breite, weitgelagerte Raumordnungen von mäßiger Höhe. Um diese Vorliebe für weitgespannte Räume befriedigen zu können, nahm man den Spitzbogen zu Hilfe, der also hier keineswegs die Bestimmung hatte, das Aufstreben aller Theile und die Auflösung der Mauermasse zu ermöglichen, worauf sonst der gothische Baustil abzielt. Statt dessen wollte man vielmehr die Horizontalbildung festhalten und große Wandflächen gewinnen, um die beliebt gewordenen ausgedehnten Wandmalereien anbringen zu können. Darum wurden auch die Fenster verkleinert und deren Ausdehnung bedeutend eingeschränkt und, wie im romanischen Stil, kreisrund geschlossen. Da das Mittelschiff nur in geringem Maaße die Abseiten überragte, so konnten an demselben nur geringe Lichtöffnungen angebracht werden, und so mußte die Hauptbeleuchtung durch die hochliegenden Fenster der Seitenschiffe dem Inneren zugeführt werden. Wie hierin eine Verkennung des gothischen Princips gegeben ist, so spricht sich eine solche auch im Strebesystem aus, indem die Strebepfeiler auf das geringste Maaß zurückgeführt und nur als einfache Mauerstreifen nach dem Vorbilde der Lisenen des romanischen Stiles behandelt wurden, während die Strebebögen meist ganz wegfielen. Ebenso wie die Strebepfeiler so wurden auch die Innenpfeiler romanisirt, indem man die Bündelpfeiler in mehr körperliche, vier- und achteckige Pfeiler oder in Rundsäulen verwandelte. Was aber sonst nirgends an gothischen Kirchen sich findet, das ist die ganz und gar dem romanischen Stile eigenthümliche Kuppel auf der Kreuzung von Langhaus und Querschiff, die hier mit Vorliebe angewendet wurde, während der Thurmbau vernachlässigt und ausgeschlossen wurde, da man sich damit begnügte, in der Nähe der Kirche einen Glockenthurm zu errichten. — Die Façade wurde als selbstständiges Decorationsstück in prunkender Weise ausgebildet. Sie bestand regelmäßig aus drei den Schiffen entsprechenden aber sie beträchtlich überragenden Feldern, die mit je einem Giebel bekrönt waren, welche Giebel durch fialenartig aufsteigende mit schlanker Spitze bekrönte Mauerpfeiler, an denen gothische Krabben und sonstige Detailformen angebracht waren, eingefaßt wurden. — Um nun auch die Portale noch in's Auge zu fassen, so waren dieselben theils rundbogig, theils spitzbogig überwölbt und häufig von einem krabbengeschmückten Ziergiebel eingefaßt. Die Wandprofilirung derselben erinnert mehr an romanische Formen, in den übrigen Gebilden aber macht sich ein Schwanken zwischen antikisirenden und gothischen Elementen bemerkbar.

Sind nun dieses die Merkmale des italienisch-gothischen Kirchenbaues, so begreifen wir leicht das Urtheil Lübke's über denselben, welcher sagt: „So bringt es die Gothik in Italien nicht zu einem organischen, consequent entwickelten Ganzen, nur zu einer im decorativen Sinn gesteigerten Umbildung der früheren Bauweise. Dennoch haben diese Bauten im Innern durch ihre schöne Weiträumigkeit, im Aeußeren durch das klar Uebersichtliche und im Ganzen durch die edle Pracht der überwiegend malerischen Decoration eine selbstständige künstlerische Bedeutung." [1])

Von den Kirchenbauten dieses Stiles sind zu erwähnen die von dem deutschen Meister Jakob Stein 1218—1230 erbaute Kirche S. Francesco zu Assisi; dann der von Arnolfo di Cambio 1294 begonnene Dom von Florenz mit der von Giotto 1334 angefügten Prachtfaçade und dem von eben demselben Meister aufgeführten edel gegliederten und reich mit Marmordecorationen versehenen Glockenthurm. Merkwürdig an diesem Dome ist auch die kolossale achteckige Kuppel, die aber nicht ursprünglich, sondern erst später hinzugefügt war. Ferner ist zu nennen der Dom zu Siena, der im Jahre 1290 begonnene Dom von Orvieto und der jedenfalls reinste gothische Bau Italiens, der nach dem von dem deutschen Meister Heinrich von Gmünd entworfenen Plane aufgeführte (1386 begonnene) Dom von Mailand, welcher ganz und gar aus weißem Marmor aufgebaut ist.

Da die Gothik in Italien wesentlich Decorationsarchitektur geworden, so war sie für Palastbauten besonders geeignet, wie denn auch wirklich in Florenz, Siena und Venedig bedeutende Profanbauten und Paläste sich finden. So z. B. in Florenz der Palazzo vecchio und der Bargello, in Siena der Palazzo Pubblico und der schöne Palazzo Buonsignori, in Venedig die glänzende Cà Doro und besonders der würdevolle Dogenpalast, dessen untere und obere Säulenhalle in ihrer Art die prachtvollsten der Welt sind.

Auch in Spanien und Portugal

hat sich der gothische Stil ähnlich wie in Italien gestaltet. Auch dort nämlich ist die Horizontallinie vorherrschend, aber doch tritt der gothische Stil in viel strengerer, dem ursprünglichen Gedanken des

[1]) Oder wie Sighart sagt: „Die Gothik erlitt solche Modificationen, daß sie kaum mehr zu erkennen ist. — Dennoch läßt sich nicht leugnen, daß auch diesen Bauten der italienischen Gothik ein eigenthümlicher Reiz innewohnt: es ist eine Musik der Verhältnisse und der Zierden, daß Auge und Gemüth sich doch auch wunderbar angeregt fühlen."

Systems entsprechenderer Gestalt auf als in Italien, und die glänzende Pracht in der Decoration, namentlich den Façaden, erinnert an französische Bauten, wie denn auch wahrscheinlich von dem benachbarten Frankreich aus die Gothik in Spanien sich verbreitete und sich daselbst mit Theilen aus dem reichen romanischen Stil des Landes und mit manchen decorativen Elementen der maurischen Architektur vermischte, woraus sich ein besonders glänzender Stil herausbildete. In der späteren Epoche machen sich neben der italienischen Kuppel und dem üppigen Decorationsspiel maurischer Prachtwerke auch die deutschen Einflüsse überwiegend geltend, so daß auf solche Weise Werke entstanden, die an Großartigkeit der Anlage und Glanz der Ausführung zu den bedeutendsten Werken des gesammten Mittelalters zählen.

Zu den bedeutendsten Denkmalen zählt man die Kathedralen von Leon, Toledo, Burgos, Barcellona, Oviedo, Sevilla und Valencia, und die Karthause von Miraflores.

In Portugal wird namentlich die 1383 begonnene Kirche des Klosters zu Batalha als ein durch klare Anordnung und consequente Stilentfaltung ausgezeichnetes Gebäude gerühmt.

III. Abschnitt.

Verbindung christlicher und antiker Elemente.

§. 36.

Der Renaissance-Stil (1450—1800).

In Italien konnte die Gothik, wie wir oben gesehen, sich nie recht heimisch machen; denn sie war die Kunst der verhaßten Deutschen, weßwegen man sie als „altfränkischen Kram" verachtete, sie zu vernichten oder wenigstens nach dem Geiste der Mode umzuformen suchte. Und so ist es leicht begreiflich, daß die Dauer des Stiles (auch des modificirten) in Italien nur kurz sein konnte.[1]) An seiner Stelle

[1]) „Man hatte ja, wie wir sogleich zeigen werden, den wahren Geist des Christenthums vergessen, und mit dem vergessenen oder verachteten christlichen Lebensgrunde verfiel auch die Erkenntniß des symbolischen Ausdrucks desselben nach Außen, und die Formen des deutschen Stiles erschienen der über seine innere Bedeutung unwissend gewordenen Zeit als unverständliche Reliquie einer barbarischen Vorwelt." Deutinger, S. 315.

machte sich schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine neue Bauweise geltend, welche aus einer neuen bewußten Rückkehr zur antiken römischen Architektur, zu deren erweiterten Kenntniß der im fünfzehnten Jahrhundert wieder aufgefundene Vitruvius wesentlich beitrug, hervorging und eben deßwegen mit dem Namen „Renaissance-Stil" bezeichnet wird. Da mag nun wohl die Frage am Platze sein, warum man denn jetzt die Aufmerksamkeit auf diese antik römische Kunst zurücklenkte, nachdem man deren Baureste mehr als tausend Jahre bereits vor Augen, aber nicht beachtet hatte, eine Frage, deren Beantwortung nur in der Betrachtung der gesammten damaligen Geistesrichtung gesucht und gefunden werden kann. Der Geist der in Rede stehenden Zeitepoche des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ist durch mehrfache Einflüsse bestimmt, unter denen die Wiederherstellung der classischen Studien wohl einen der ersten Plätze einnehmen dürfte.

Hatte sich schon zur Zeit Dante's (geb. 1260, gest. 1321) das Griechische als neues Element in die abendländische Bildung eingedrängt, so kam dieses doch erst zu größerer Geltung durch die seit Michael Paläologus (1261—1281) zu wiederholten Malen nach Italien gekommenen Gesandten, die eine Wiedervereinigung der morgen- und abendländischen Kirche zu einem allgemeinen Kampfe gegen die Muselmänner bewirken sollten. Einer dieser Gesandten, Barlaam, der im Jahre 1339 nach Italien kam, legte nun den Grund zum Studium der altgriechischen Sprache und ihrer herrlichen Meisterwerke, auf welchem Grunde sein Schüler Leontios Pilatos, der Lehrer von Petrarca und Boccaccio, fortbaute und eine solche Begeisterung zu erregen verstand, daß in Florenz ein eigener Lehrstuhl für die griechische Sprache errichtet wurde durch die Mediceer. Als eigentlicher Wiederhersteller der classischen Literatur wird aber Emmanuel Chrysoloras angesehen, der im Jahre 1391 als Gesandter des Johannes Paläologus nach Italien kam, dann als Lehrer in Florenz wirkte und 1415 als päpstlicher Abgeordneter zu Kostnitz starb. Unterdessen wuchs in Italien die Vorliebe für die griechische Sprache immer mehr, sie ward eine Lieblingssprache, und mehrere Städte errichteten nach dem Beispiele von Florenz eigene Lehrstühle für dieselbe, zu denen sich nun auch Deutsche begaben, um die neue Bildung sich anzueignen, die sich alsbald auch auf die im fünfzehnten Jahrhunderte gegründeten Universitäten (Würzburg, Basel, Freiburg, Ingolstadt, Mainz, Paris) zu verpflanzen wußte, so daß die Wiederherstellung der Wissenschaften überall auf Italien zurückgeführt werden muß. Denn „kein sogenannter Wiederhersteller der Wissenschaften ist zu nennen, der nicht entweder

ein Italiener war, oder es wie Reuchlin und Erasmus von Rotterdam in Italien geworden." Daß mit der Vorliebe für das heidnische Griechenthum sich auch die Liebe zum heidnischen Römerthum einstellte und beide gleichen Schritt einhielten, versteht sich von selbst, da ja die römische Bildung eine Tochter griechischer Bildung ist und beide Heidenthümer Zwillingsbrüder und die Loose des Einen an die seines Milchbruders gekettet sind. Die Vorliebe für das heidnische Alterthum hatte also Wurzel geschlagen und für das Wachsthum derselben waren die Zeitereignisse sehr günstig. Denn nachdem im Jahre 1453 Constantinopel in die Hände der Türken gefallen war, flohen die griechischen Gelehrten nach Italien, wo sie freundlich aufgenommen wurden und die einmal eingeschlagene neue Richtung der Bildung befestigten, so daß zur Zeit, als Lorenzo Medici (1492) starb, die Sache für die alte heidnische Welt vollkommen entschieden war, wenigstens in Italien, von wo aus sich diese Richtung auch in andere Länder um so leichter verbreiten konnte, als um diese Zeit die Buchdruckerkunst bereits bestand, die durch Johannes Gänßfleisch, genannt Guttenberg, aus Mainz um 1450 erfunden worden war. Daß diese Erfindung die früheren geistigen Zustände ganz umändern mußte, versteht sich so sehr von selbst, daß hierüber kein Wort verloren werden soll.

Auch kann hier, wo es sich um die Ursachen der neuen Zeitrichtung handelt, jenes Ereigniß nicht übergangen werden, welches eigentlich die Grenzscheide des Mittelalters bildet und die neue Zeit einleitet, nämlich die Wiederentdeckung — (schon um das Jahr 1000 hatte es Leif, Erichs des Rothen Sohn gefunden. Humboldt's Kosmos II. S. 269) — Amerika's durch Christoph Columbus und die Auffindung Ostindiens durch Vasco di Gama, wodurch sich dem Forschergeiste und der schweifenden Phantasie neue Reiche erschloßen. Aber nicht bloß eine neue Weltanschauung ward durch diese Entdeckung vermittelt, sondern auch der Welthandel nahm eine andere Richtung, wodurch auch der Reichthum schwand, was auf die kostenreichste Kunst, die Architektur nicht ohne den größten nachtheiligen Einfluß bleiben konnte.

Endlich war selbst die Erfindung des Schießpulvers der Baukunst nachtheilig, da die Kriegsweise sich änderte, das Ritterthum aufhören mußte und damit auch für Burgen- und Ritterbauten die Zeit abgelaufen war.

Durch diese und andere Ereignisse (wie z. B. das Aufhören der Städte-Republiken) war also die Zeit und der Geist der Zeit bestimmt und beeinflußt, und eben darum konnte auch die Kunst, die mit der Wissenschaft und dem gesammten Culturzustande in so innigem Zusammenhange steht, nicht in der überlieferten Weise fortgeführt werden,

sondern sie mußte eine neue Gestalt annehmen. Und wie die neue wissenschaftliche Richtung in Italien den Anfang genommen, so hat auch die neue Bauweise und die neue Kunstthätigkeit überhaupt ihre Geburtsstätte in Italien, welches durch seine Akademie zu Florenz nun das europäische Kunstland und Vorbild des ganzen Abendlandes geworden war.

Aus den bisherigen Bemerkungen ergibt sich nun, daß der Renaissance-Stil nicht eine mit organischer Nothwendigkeit aus den früheren Entwicklungsstadien christlicher Baukunst hervorgewachsene Blüthe ist, sondern vielmehr eine auf einem dem Christenthume entfremdeten Boden emporgeschossene Pflanze, die dem Geiste und den Ideen des Christenthums keineswegs die entsprechende Verkörperung leihen konnte, da die antike, griechische wie römische, Baukunst überhaupt keinen Geist in sich hat und keine höhere Idee symbolisiren kann. Da also der Geist in der neuen Bauweise fehlte, so mußte man diesem Mangel anderweitig zu begegnen trachten und dieß geschah auch durch ein Spiel mit Formen,[1]) welche die innere Armuth verbergen sollten. Denn mit Recht sagt Kreuser: „Wer nichts ist durch Geist, will etwas scheinen durch Form, das ist die Welt- und Kunstgeschichte." Dieß ist eine Wahrheit, welche uns zugleich auch darüber Aufschluß geben kann, warum denn in dieser Zeit die Baukunst ihre bisherige oberste Stellung verliert und mehr die Plastik, vor Allem aber die Malerei in den Vordergrund tritt, die jetzt erst ihre eigentliche Blüthezeit und Culminationsperiode erhält. Darum, weil die Malerei nur „einen täuschenden Schein der Wirklichkeit gibt" (wie selbst Lübke sagt), und weil es der ganzen geistlosen Zeit eben nur um den Schein zu thun war; sowie darum, weil in der Malerei die individuelle Auffassung und Empfindung einen weit größeren Spielraum hat als in der streng gesetzmäßigen Baukunst, und weil sie eben darum auch mehr im Geiste der Zeit lag, den Lübke damit charakterisirt zu haben glaubt, wenn er sagt, daß jetzt „die Herrschaft der individuellen Phantasie über die Tradition" den Sieg davon getragen, während die individuelle Freiheit „in der mittelalterlichen Kirche durch die Uebermacht der Hierarchie zurückgedrängt worden." Denn „so lange noch der Einzelne vom Banne seiner Corporation, seiner Zunft und Gilde eng umschlossen war, konnte er sich zur Selbstständigkeit und Freiheit der

[1]) Selbst Springer (Bilder aus dem Kunstleben der Gegenwart, S. 62) muß bekennen: „Schwer wird die Renaissance-Architektur dem Vorwurfe entgehen, daß sie an die Stelle ehrwürdiger, unantastbarer Ueberlieferung die Willkür setzte."

Anschauung nicht erheben; wo aber das Individuum sich kühn auf sich selber stellte, da zerfielen die morschen Schranken und die Auflösung des Mittelalters war unvermeidlich." — Ich führe diese Phrasen nur deßhalb an, weil sie zeigen, wie sehr die confessionellen Vorurtheile selbst einen sonst bedeutenden Kunsthistoriker um das richtige Verständniß der christlichen Kunstentwicklung betrügen, und wie es dem Protestanten, der „in der Reformation die siegreiche Befreiung der Gewissen vom hierarchischen Zwange" und den Sieg „der Fackel des Humanismus über die verknöcherte Scholastik und Dogmatik des Mittelalters" bewundernd erkennt, unmöglich wird, die Bedeutung der christlichen und besonders der katholischen Kirchenbaukunst zu erfassen und den Leistungen derselben vollkommen gerecht zu werden.

Der Renaissance-Stil hatte also für seine Gestalten ein neues Gesetz in der antiken Baukunst gesucht, ohne zu bedenken und darauf Rücksicht zu nehmen, daß — wie selbst Lübke eingesehen — „zwischen diesen (antiken) Formen und den neuen Bedürfnissen, denen sie dienen sollen, ein Zwiespalt herrscht, der nicht vollständig auszufüllen ist und der selbst den edelsten Werken dieser Renaissance das innere Leben wahrhaft organischer Schöpfung versagt." [1]) Hat es aber mit dieser Bemerkung seine volle Richtigkeit, so ist nicht abzusehen, mit welchem Rechte ein anderer Schriftsteller (Dr. Lemcke) sagen konnte: „Die Südländer hatten Recht, als sie ihren eigenen Stil wieder herauszubilden suchten." Ich will keineswegs in Abrede stellen, daß der gothische Stil vorzugsweise den nordischen Gegenden entspricht, wo man auf Licht von Außen Rücksicht nehmen muß und wo steile Dächer gebaut werden, daß er dagegen den südlichen heißen Ländern, wo man Kühlung vom Baue verlangt, weniger angemessen ist. Denn da bedarf man größerer Mauerflächen, um die Wärme nicht durch die Fensteröffnungen herein oder entweichen zu lassen. Und darum gestehe ich auch gerne zu, daß „die Widersprüche zwischen den italienischen An-

---

[1]) Ja gewiß hat Riehl Recht, wenn er sagt: „Die neue Zeit hat neue Bedürfnisse, neue Sinne, neue Leidenschaften, denen die Antike so wenig genügen konnte, als die Gothik. Wer kein alter Römer mehr ist, der kann auch nicht mehr ganz so bauen und bilden, wie die alten Römer. Darum reckte und dehnte man an der Antike und paßte sie dem neuen Menschen an, so gut es eben gehen wollte. Kunstformen anpassen ist aber ebenso schwer, als Röcke zu verändern, die auf einen fremden Leib geschnitten sind." Deßhalb ist es auch nicht zu verwundern, daß die ächte Renaissance eine so spannenkurze Blüthe gehabt, wie keine andere Kunstperiode; denn schon da sie zur Welt kam, trug sie das Muttermal der Manier auf der Stirne.

forderungen und dem gothischen Stile" sich gleich aufdrängen; aber ich kann nicht zugeben, daß deßwegen die Italiener Recht hatten, den Renaissance-Stil an die Stelle der Gothik zu setzen, weil der Renaissance-Stil eben auch in Widerspruch steht mit den Bedürfnissen, denen er dienen soll. Einen Widerspruch, eine unzweckmäßige und unwahre dem Bedürfnisse entgegenstrebende Bauweise kann ich niemals als berechtigt anerkennen. Wohl aber hätten die Italiener Recht gehabt, wenn sie wiederum den romanischen Kirchenbau aufgenommen hätten, der den localen Verhältnissen entsprechend und zugleich den religiösen Bedürfnissen und dem gottesdienstlichen Zwecke angemessen gewesen wäre. Der Renaissance-Stil ist zwar passend für den Profanbau, worin auch das Höchste geleistet ward, gestaltet sich aber ungünstig für den Kirchenbau, worin er jedenfalls ein Rückschritt gegen das im Mittelalter Geleistete ist. Denn „während jeder der vorausgehenden Baustile aus einem inneren Zusammenhange der Idee mit den im Stoffe schlummernden Potenzen hervorgegangen war, und daher einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung der Kunst bezeichnet hatte, somit zum Wesen der Kunst selbst gehörte, war dieser italienische Stil, der in der Durcheinandermengung der bereits gebildeten Formen der Productivität sowie der inneren Einheit entbehrte, ein offenes Zeugniß der Ohnmacht der Kunst, die, des inneren Geistes ledig, nun in Anhäufung der Masse, oder in äußerer Marmor-, Silber- und Goldbekleidung den Mangel der inneren Schönheit ersetzen mußte. Dieses Bedürfniß nach Pracht und äußerem Schmuck war ein deutliches Bekenntniß, daß die einfache Schönheit verloren war, und darum in der Schminke und Bekleidung einen schwachen Ersatz, mit dem doch nur die Augen der Schwachsinnigen zu täuschen waren, suchen mußte." Es war also nicht mehr der kirchliche Ernst, der die architektonischen Bestrebungen der Italiener leitete, sondern vielmehr die weltliche Prachtliebe.[1]) Bloße Pracht und Kunst aber vertragen sich nicht wohl miteinander. Die erste wirkt ja nur auf die Sinne, während die Kunst durch die Sinne des Gemüthes sich bemächtigen will. Darum ist auch gerade der geistlose und sinnliche Mensch in der Regel prachtliebend, wie man auch umgekehrt von der Prachtliebe auf Geistlosigkeit und Sinnlichkeit schließen kann. Es ist demgemäß auch ganz leicht begreiflich, warum wir bei Betrachtung der in diesem

---

[1]) Vgl. Riehl, Culturstudien, S. 129 ff. „Es ist die Kunst einer reichen, üppigen, unklaren, ruhelosen Zeit."

Stile erbauten Kirchen Italiens in der Regel einen Eindruck empfinden, der uns im Zweifel läßt, ob wir eine Kirche oder ein Theater vor uns haben, was durch die innere Ausschmückung der Kirchen und durch die Attitüden der andächtig Versammelten keine große Modification erleidet. Ein innerer Grund, diese Gebäude für Kirchen und nicht ebenso gut für Theater anzusehen, läßt sich wenigstens durchaus nicht angeben, während manche Anhaltspunkte uns dazu bestimmen könnten, solche Gebäude, die als Kirchen dienen, für griechische Tempel oder Theater zu halten. — Treffend hat der geistvolle Deutinger den Geist und den religiösen Sinn, der eine solche Bauweise in's Leben rufen konnte, geschildert, wenn er (in dem 3. Bändchen der „Bilder des Geistes in Kunst und Natur," die er auf einer Reise nach Paris 1850 gezeichnet) sich folgendermaßen ausspricht (S. 390):[1] „Sie haben die Kirchen zu Prachtsalons umgewandelt, in welchen sie dem lieben Gott Staatsvisiten machen, oder vielmehr ihn zu ihrer Unterhaltung auf eine Stunde zu sich bitten lassen, um sich nach ihrem Gefallen über die Politik, über die Gegenstände der Eitelkeit, über die Sünden des Nebenmenschen mit ihm zu unterhalten. In dem Bewußtsein, daß er ihre Galanterie respectirt und von ihrem Benehmen, von ihrem Anstand und von ihrer Artigkeit entzückt ist, empfehlen sie ihm dann hie und da einen guten Freund, oder bitten in einem Anfalle gutmüthiger Laune, weil sie voraussetzen, daß Gott sich dadurch geehrt und geschmeichelt fühle, auch wohl gar für die verkehrten und bösen Menschen, daß der liebe Gott sie bessern und so artig und so fromm machen wolle, wie sie selber sind. An eine solche Andachtsweise wird man unwillkürlich in den neuesten Kirchen der Stadt Paris erinnert, die in der That mehr das Ansehen von Staatszimmern und Prachtgemächern als von Kirchen haben, und die wohl auch aus diesem Grunde von den guten Pariserinnen lieber als die alten, fremden, mystischen, gothischen Kirchen gesucht werden." Gilt dieses freilich zunächst nur für die Ausartung des Rococo, so ist doch zu bedenken, daß eben diese Ausartung nur eine besondere Modification[2]) des Renaissance-Stiles überhaupt ist, welcher aus Italien unter Franz I. (geb. 1494)

[1]) Wir bemerken indeß ausdrücklich, daß diese Charakterisirung doch nur für den eigentlichen Rococo-Stil in Frankreich, nicht für die Bauten der Früh- und Hoch-Renaissance, gelten kann.

[2]) Riehl nennt den Rococo „die verrückt gewordene Renaissance. Oder „als die Renaissance sich berauschte, ward sie zum Rococo. Und, wenn der Rococo der Rausch, so wäre der Zopf der Katzenjammer der Renaissance."

nach Frankreich importirt wurde und dort zu einer so classischen Blüthe sich entfaltete unter Ludwig XIV., daß — wie Kreuser bemerkt — „Mancher sich ordentlich vornahm, einen griechischen oder römischen Heiden seinem Volke zu ersetzen." Um sein hartes Urtheil zu rechtfertigen, sagt Deutinger (a. a. O. S. 392—393) weiter: „Wenn du nämlich die Rue royale hinaufwandelst, findest du dich auf einmal auf einem großen, freien Platze, in dessen Mitte du ein Gebäude im ächt griechischen Geschmacke, einen von einer ionischen Säule umgebenen Peripteros vor dir stehen siehst, so daß du fast glauben möchtest, die griechischen Götter hätten sich hier testamentarisch noch einen Tempel ausbedungen, und der alte, wolkenerschütternde Zeus werde hier von einer großen Volksmenge noch verehrt.[1]) Sowie du aber durch die scheinbar immer geschlossenen Pforten eintrittst, siehst du zu deinem Erstaunen, daß das eine christliche Kirche sein soll und vergeblich strengst du deine Gedanken an, um dir den Zweck klar zu machen, warum man in dieses fremdartige Gehäuse die christlichen Altäre gesteckt." Mit Recht könnte man darum diese Art der italienischen oder Renaissance-Architektur als eine „Ironie der Kunst" bezeichnen.

Hiemit dürfte der Charakter der Renaissance hinlänglich bezeichnet sein, so daß wir jetzt das

System des Renaissance-Stiles

oder vielmehr, da von „System" in einem Agglomerat von verschiedenen Elementen wohl nicht die Rede sein kann, die allgemeinen Eigenthümlichkeiten dieser Bauweise näher betrachten können. Das Charakteristische einer im Renaissance-Stil erbauten Kirche liegt nun keineswegs im Grundplan, wie im romanischen und gothischen Stil, da dem Baumeister hierin die größte Freiheit gestattet wurde. Denn er konnte entweder die Form eines Langhauses mit Querschiff, oder die Form eines griechischen Kreuzes oder auch die Form eines polygonen Baues zu Grunde legen. Es muß sonach irgend etwas Anderes an diesen Bauten vorkommen, wodurch sie gekennzeichnet werden, und dieses ist das Streben nach schönen weiten Räumen, das sich als Grundgedanke durch alle Epochen der italienischen Architektur hindurchzieht, und die Bedeckung dieser Räume mittelst des massenhaften Gewölbebaues der Römer, aber nicht mittelst des Kreuzgewölbes, sondern mit Tonnengewölben und einer Kuppel, die immer ein Haupterforderniß

[1]) Aehnlich sagt der bekannte Friedrich von Gagern: „In Kirchen griechischer Architektur scheint mir Christus bei Jupiter zur Miethe zu wohnen."

bildet und in der Weise construirt wurde, daß über schweren und breiten mit Pilastern gezierten Pfeilern ein cylindrisches hoch aufsteigendes Glied, der sogenannte Tambour aufgeführt wurde, über welchem sich dann die Kuppel wölbte, die oben noch einen kleinen mit Fenstern versehenen Aufsatz, die sogenannte Laterne erhielt. — Eigenthümlich ist besonders auch die Fensterbildung, indem auch die Kirchenfenster nach dem Vorgange der Profanarchitektur meist viereckig gestaltet wurden mit einem antikisirenden Rahmenprofil, oft von einem dreieckigen oder runden Giebel bekrönt, der dann wohl auf Pilastern oder Säulen ruht. Neben den viereckigen kommen indeß auch ovale, halbkreisförmige und verschiedenartig geschweifte Fenster vor, aber selbst auch in diesem Falle fehlt gewöhnlich die so eben beschriebene Einfassung nicht.

Hinsichtlich der Detailbildung kann bemerkt werden, daß der römische Säulenbau mit seinem Gebälk, Gesimsen und Ornamenten zur Anwendung kam, aber in freier meist nur decorativer Weise. Die Wölbungen sind reich mit Kassetten, Gyps- (Stucco-) Reliefs oder mit Malereien ausgeschmückt.

Die Ornamente sind zahlreich und phantasievoll, häufig sehr schön und eigenthümlich. Außer antikisirendem Laubwerk und neben allerlei phantastischen Thiergestalten und Köpfen kamen noch die verschiedenartigsten Bildungen zur Anwendung, als Kränze, Blumen- und Fruchtgewinde, Vasen, Füllhörner, Obelisken, Satyrn und Hermen (Halbfiguren, die statt der Füße einen Pilaster haben), Masken, an den Enden aufgerollte Schilder (wie aus Pergament) u. s. w.

Damit ist das Wesen der italienischen Bauart im Allgemeinen angegeben, wenn auch nicht alle Bauten der Zeitperiode von 1450 bis 1800 gleichmäßig die angegebenen Eigenthümlichkeiten an sich tragen, vielmehr fast jedes Jahrhundert wieder von den übrigen abweicht, so daß man sagen kann, das fünfzehnte Jahrhundert ist das der Früh-Renaissance, das sechzehnte jenes der Hoch-Renaissance, das siebenzehnte jenes des Rococo und das achtzehnte jenes des Zopfes.

Wie wir zu Eingang dieses Paragraphen gesehen haben, so ist Florenz als die eigentliche Metropole „classischer" Bildung im Beginne der neuen Zeit zu betrachten. Und wie die heidnische Wissenschaft, so hat auch ihre Zwillingsschwester, die heidnische Kunst, in Florenz die Stätte ihrer Wiedergeburt gefunden und während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts dort ihren Mittelpunkt gehabt. Man könnte darum die erste Periode des Renaissance-Stiles, die man gewöhnlich als Früh-Renaissance bezeichnet, auch die florentinische

nennen, während die zweite oder die Periode der Hoch-Renaissance als die römische, die dritte dagegen oder der Barock- oder Rococo-Stil als die französische zu bezeichnen wäre.

Die erste Periode (1420—1500) nun ist selbstverständlich noch nicht im Besitze eines ausgebildeten Systems, sondern mußte sich durch allerlei Versuche und Experimente erst eine feste Gestaltung zu erringen suchen. Sie schloß sich im Kirchenbau an die Basilica an, welcher sie eine Kuppel, das Charakteristicum der gesammten Renaissance, hinzufügte, und welche sie durch antike Gliederungen modificirte. Daß noch kein fixes System herrschend geworden, dieß gewährte dem Einzelnen einen großen Spielraum und Freiheit in der Erfindung, was trotz der vielen Blößen, welche diese Bauten einer strengen Kritik darbieten, denselben einen eigenthümlichen Reiz verleiht.

Im Allgemeinen sind die Bauten dieser Zeit charakterisirt durch großartige Massenwirkung, weite Räume, einfache Verhältnisse und edles Maaß in der Decoration, bei welcher ein gewisser phantastischer Zug unverkennbar ist. Auch lassen sich an denselben noch viele Nachklänge mittelalterlicher Technik nachweisen, was nicht auffallen kann, wenn man bedenkt, daß der Vater der neuen Architektur seine Bildung in den deutschen Bauhütten erhielt, die damals Italien noch bevölkerten. Und wie immer, so machte auch hier der Einfluß der in der Jugend eingesogenen Bildung seine Rechte geltend und ließ nicht zu, daß er sich auf einmal gänzlich von allen Traditionen mittelalterlicher Bauweise lossagte. Und so ist denn die Periode der sogenannten Früh-Renaissance als eine Uebergangsperiode zu bezeichnen, in welcher mittelalterliche und antike Elemente verbunden und in Uebereinstimmung zu bringen gesucht wurden, was indeß selbstverständlich nicht gelingen konnte, weßhalb man dann allmählig nur antike Formen zur Anwendung brachte.

Die Geburtsstunde des Renaissance-Stiles ist in dem Jahr 1420 zu suchen, in welchem zu Florenz zum Behufe der Vollendung des dortigen Domes eine Berathung von Baumeistern aller Nationen, die von der Signoria berufen wurden, stattfand. Daß bei dieser Versammlung verschiedene Pläne geschmiedet wurden, versteht sich von selbst. Gleichwohl konnte nur Einer zur Ausführung kommen, und dieß war derjenige des Filippo Brunellesco, welcher die Ausführbarkeit seines Planes nachwies und die Beistimmung der Republik fand. Brunelleschi war zu Florenz aus edelm Geschlechte 1377 geboren und genoß anfangs eine gelehrte Bildung. Doch entsprach eine gelehrte Richtung weniger seiner Neigung, die ihn vielmehr zur Kunst hinzog.

Und zwar wurde er nach Art der deutschen Steinmetzen, welche alle Schwesterkünste vereint betrieben, Goldschmied, Bildhauer und Architekt. Daß er ein edler Charakter war, hat er bewiesen bei Gelegenheit einer Preisbewerbung wegen der ehernen Thüren an der Taufkapelle zu Florenz, wo er und Donatello, die Beide unter den Bewerbern waren, selbst dem berühmten Künstler Ghiberti den Preis zuerkannten.

Dieser Filippo Brunelleschi ist also der Vater der Renaissance geworden dadurch, daß er dem von dem Deutschen Arnulfo di Cambio aufgeführten gothischen Dome[1]) eine gewaltige Kuppel aufsetzte, die, an das Mausoleum des Augustus und Adrian erinnernd, allgemeine Bewunderung erregte. War ja damit der Weg gebahnt zur Abwendung von der nie ganz heimisch gewordenen deutschen Bauweise und zur Rückkehr der „erhabenen Bauweise des Augustus und der Adriane", eine Erhabenheit, die, ohne allen geistigen Inhalt, sich zuletzt doch nur (wie Kreuser sagt) „in eine Zeitgrille auflöst." Wenn indeß die Kuppel auch schlecht mit dem gothischen Bau zusammenstimmt, so ist sie für sich betrachtet doch als ein Meisterwerk kühner Construction und hoher Technik zu bezeichnen. Denn bei einem Durchmesser von 130′ steigt sie über den acht Pfeilermassen zu einer Scheitelhöhe von 280′ empor und ist schließlich gekrönt von einer 50′ hohen Laterne, so daß die gesammte Höhe 330′ beträgt. Diesen Kuppelbau mit den vorhandenen Formen, namentlich mit dem Spitzbogen wenigstens in möglichste Uebereinstimmung zu bringen, war eine große Aufgabe für den Baumeister, der sich natürlich viel leichter that, wenn er von vornherein ganz selbstständig verfahren konnte, wie es bei der seit 1425 gebauten Kirche S. Lorenzo zu Florenz der Fall war. Bei dieser Kirche griff Brunelleschi zur Form der Säulenbasilika zurück mit flachgedecktem Mittelschiffe, während die mit nischenartigen Kapellen versehenen Seitenschiffe mit Kreuzgewölben überdeckt sind. Das Kreuzschiff wird durch eine kleine Kuppel[2]) markirt, die Details der Säulen und Pilaster sind in strenger Weise der antiken korinthischen Ordnung nachgebildet. In ähnlicher Weise wurde nach seinen Plänen auch die Kirche S. Spirito aufgeführt, nur daß hier die Nischen gleiche Höhe mit den Seitenschiffen erhielten und die Kuppel sich auf einem Tambour erhebt.

Von weiteren Kirchenbauten aus dieser Zeit mögen noch angeführt werden die von dem vielseitig gebildeten Leo Batista Alberti

[1]) eigentlich im Uebergangsstil vom romanischen zum gothischen gebaut.

[2]) ohne Tambour.

(1404—1472) erbauten: Sta Annunziata[1]) zu Florenz, S. Francesco zu Rimini und die Façade von S. Maria novella zu Florenz.

In Venedig, wo neben Florenz sich die zweite Bauschule dieser Periode befand, ist fortwährend der durch die Markuskirche eingedrungene byzantinische Einfluß, der sich in der Grundform des griechischen Kreuzes mit Centralkuppel, in der Anwendung halbrunder Giebel, und der Ausschmückung durch farbige Steine kundgibt, herrschend geblieben. —

Wie der Name der Architektenfamilie der Lombardi, auf welche man die meisten Bauten der Frührenaissance zurückführt, anzudeuten scheint, dürfte sich in Venedig die Renaissance von der Lombardei eingebürgert haben. Bedeutende Kirchenbauten dieses Stiles hat indeß Venedig nicht aufzuweisen.

Auch in der Lombardei ist unter den Kirchenbauten dieser Zeit nur S. Maria delle grazie zu Mailand in den von Bramante (1444—1514) erbauten östlichen Theilen zu nennen, wo der oberitalienische Backsteinbau in geistvoller Weise mit dem Hausteine verbunden erscheint.

Aus dem ganz kleinen Contingente, welches die Kirchen zu den Renaissancebauten liefern, sieht man leicht, daß diese Bauart, wenn sie überhaupt eine Bedeutung haben soll, vorzüglich auf die profanen Gebäude Anwendung gefunden haben muß. Und so ist es auch in der That; und zwar sind es vorzugsweise die Paläste, wo sie sich zu entfalten vermochte.

Wie für die Kirchenbauten so hat auch für die Profanbauten Brunelleschi das maßgebende Vorbild geschaffen im Palazzo Pitti zu Florenz, welchen Lübke als ein Muster bezeichnet, das später an Zierlichkeit wohl übertroffen, an majestätischer Wirkung nie wieder erreicht ist. Wenn wir darum das Eigenthümliche dieser florentinischen Palastbauten kennen lernen wollen, so müssen wir diesen Palazzo Pitti[2]) genauer betrachten. In riesigem Quaderbau, den ein Geschlecht von Giganten gestürmt zu haben scheint, brachte hier Brunelleschi die sogenannte Rustica (oder die Bossagen d. h. aus Quadern mit abgeschnittenen (abgefaßten) Kanten, daher tief liegenden Fugen bestehender Bau) zu künstlerischer Geltung, deren Derbheit jede decorative Form verschmäht und in den weiten rundbogigen Fensteröffnungen ihr Gleichgewicht findet. Der Bau ist ganz schmucklos, das Erdgeschoß

[1]) mit merkwürdiger Kuppelanlage von 66′ Spannung.

[2]) der Vater des Münchener Residenzbaues.

außer den großen Portalen nur durch kleine hochliegende viereckige Fenster durchbrochen, während die beiden oberen Geschosse große Bogenfenster haben. Die Gesammthöhe des 330′ breiten Mittelbaues beträgt 115 Fuß. (An diesen wurden im siebzehnten Jahrhundert die beiden um ein Geschoß niedrigeren Seitenflügel angebaut, wodurch die Façade eine Ausdehnung von 630′ erhielt, und endlich fügte das achtzehnte Jahrhundert die beiden vorspringenden Seitenhallen hinzu). — Wollen wir uns hieraus eine allgemeine Charakteristik dieser Palastbauten abstrahiren, so können wir etwa sagen: „Sie sind ganz oder doch im Unterbau aus mächtigen Quadern mit breiten Fugen und abgenommenen Kanten d. h. aus Bossagen aufgeführt und gewähren so ein massenhaftes, burgartiges Aussehen. Sie sind von großartigen Verhältnissen, im Innern von schöner perspectivischer Wirkung, außen aber ohne Decoration, wenn man nicht etwa die kräftigen Gesimse, die die Stockwerke trennen, und die Consolen, auf denen das Kranz- oder Dachgesimse ruht, als solche bezeichnen will. Die Bogenfenster sind durch eine Mittelsäule, die zwei kleinere Bögen stützt, untertheilt; über letzteren, im Felde des Hauptbogens, ist dann gewöhnlich ein kleines Rundfenster."

Indeß ist zu bemerken, daß diese angedeutete Decoration erst von Brunelleschi's Nachfolgern ausgebildet und angewendet wurde, nämlich von Michelozzo Michelozzi († um 1476) im Palazzo Riccardi und von Benedetto da Majano († 1498) im Palazzo Strozzi.[1]) Auch der oben schon genannte Leo Batista Alberti schloß sich an diese Form des Palastbaues an im Palazzo Rucellai (1460) zu Florenz, suchte aber damit eine mässige Pilastergliederung zu verbinden.

Ein gewaltiges Werk dieser Epoche findet sich in Rom, nämlich der große und kleine Palazzo di Venezia, von Bernardo di Lorenzo erbaut.

Weiter sind noch zu nennen der von Giuliano di S. Gallo errichtete Palazzo Gondi (1490 begonnen) zu Florenz; dann zu Siena die Paläste Piccolomini (seit 1460) und Spannochi (1472), ferners mehrere Bauten des Florentiner Meisters Bernardo Rosellino in dem von Pius II., dem berühmten Aeneas Sylvius Piccolomini, gegründeten Picenza.

Unter den Werken der Frührenaissance in Oberitalien nimmt einen hervorragenden Platz ein die Façade der im gothischen Stile erbauten Certoca (Karthause) von Pavia, 1473 von Ambrogio Borgognone

[1]) die höchste Entwicklung des florentinischen Palastbaues.

begonnen. In Bologna sind zu merken der Palast Fava und der Palast del Podesta.

Im Gegensatz zu der ernsten, fast trotzigen Großartigkeit der florentinischen Palastarchitektur macht sich in Venedig ein heiter phantastisches Element geltend, und es zeichnen sich die dortigen Paläste aus nicht so fast durch bedeutende Verhältnisse und großartige Anlagen, als vielmehr durch Eleganz, Leichtigkeit und feinen Geschmack in der äußeren Decoration, durch Prachtbekleidung von Marmor, in welcher bunter Farbenwechsel mit eleganter plastischer Zierde wetteifert. Eigenthümlich ist dem venetianischen Palastbau, daß die Hofräume (die in den florentinischen Palästen sehr weit, von stattlichen Säulenhallen umzogen waren), sehr gering oder gar nicht vorhanden sind, sondern daß dafür nach der Seite des Wassers hin die Façade malerisch ausgebildet wurde, an deren mittlerem Theile große offene Säulenlogen angebracht wurden.

Das bedeutendste Werk ist unstreitig der von Pietro Lombardo 1481 gebaute Palazzo Vendramin Calerzi, unten durch Pilaster, in den beiden Obergeschossen durch Säulen gegliedert, mit reichem Fries und Kranzgesims umschlossen, die Fenster mit einer Theilungssäule und maaßwerkartiger Füllung. Außerdem sind nur noch zu erwähnen die sogenannten Scuole, d. h. die palastartigen Bruderschaftshäuser; so die Scuola di S. Marco und die Scuola di S. Rocco. — Auch der äußerst prachtvoll ausgeführte aber doch monoton gegliederte Hof des Dogenpalastes stammt aus dieser Periode.

Die bis jetzt behandelte Frührenaissance war, wie bereits angedeutet, nur ein Uebergangsstadium von den mittelalterlichen zu den wieder entdeckten antiken Formen, welches Uebergangsstadium denn auch durch die Verschmelzung antiker und mittelalterlicher Formen charakterisirt ist. Mit Beginn des sechzehnten Jahrhunderts dagegen macht sich eine völlige Emancipation von der überlieferten christlichen Kunst geltend und damit zugleich auch das Streben, die antiken Formen in voller Reinheit nachzubilden und in voller Strenge zur alleinigen Anwendung zu bringen. Dadurch kam wenigstens Einheit in die neue Bauweise und das freie, oft phantastische Spiel, welches die Frührenaissance getrieben hatte, war zu Ende. An die Stelle der subjectiven Willkür trat wieder eine strenge und organisch sich herausbildende Behandlung. Zu dieser consequenten und reinen Durchführung der Antike mag wohl viel beigetragen haben die Verlegung des Hauptsitzes der neuen Kunst in den Mittelpunkt des classischen Bodens, wo sich auch die meisten antiken Ueberreste, an denen man sich bilden konnte, erhalten hatten. Der

kunstliebende Papst Julius II. (1503—1513) zog nämlich die größten Meister der modernen Zeit an seinen Hof nach Rom, wo sich nun, um mit Lübke zu reden, „ein Zeitraum von zwanzig Jahren zu einer zweiten perikleischen Epoche gestaltet."

Wie aus obigen Bemerkungen hervorgeht, muß als Grundzug dieser Epoche bezeichnet werden das Streben nach reicher Decoration streng in den Formen der antik römischen Baukunst, die man aus den erhaltenen Denkmälern und dem wiederaufgefundenen Werke des Vitruvius kennen gelernt hatte. Im Uebrigen hatte diese Epoche mit jener der Frührenaissance gemeinsam das Streben nach malerischer Wirkung durch große Massen, durch schöne dem Auge wohlthuende Verhältnisse und Eintheilung. Auch war, wie früher, dem Architekten bezüglich des Grundplanes und der Anlage des Ganzen, wie überhaupt bezüglich der eigentlichen architektonischen Gedanken der größte Spielraum gelassen, was um so nothwendiger war, als ja doch auch die Verhältnisse und Bedürfnisse, aus denen die neue Architektur herauswuchs, andere waren, als jene in den Tagen des Alterthums. Daraus ergibt sich denn von selbst, daß die antike Formenwelt, wie es ja auch bei den antik-römischen Bauten der Fall war, nur als ein äußerliches, willkürlich gewähltes Kleid betrachtet wurde, das sich nur äußerlich dem baulichen Organismus anzuschließen hatte, oder mit anderen Worten, daß das Charakteristische der Hoch-Renaissance eigentlich die Decorationsarchitektur ist.

Daß auch in dieser Epoche die Renaissance im Profanbau und nicht im Kirchenbau das Höchste leistete, braucht wohl nicht eigens hervorgehoben zu werden, da wir schon in der allgemeinen Einleitung zu gegenwärtigen Betrachtungen hervorgehoben haben, daß nicht der kirchliche Ernst, sondern die weltliche Prachtliebe diese Art Architektur beherrschte. Diese Bemerkung ist so richtig, daß selbst der eifrigste Lobredner der Renaissance, Lübke (Grundriß der Kunstgeschichte S. 475), nicht umhin kann zu gestehen, daß „das unbedingte Zurückgehen auf die schweren, massenhaften Pfeiler- und Tonnengewölbsysteme der Römer, die man bloß decorativ mit den antiken Formen bekleidete, sowohl constructiv ein Rückschritt war gegen das im Mittelalter Geleistete, als auch der geistige Gehalt der römischen Prunkformen dem Ausdruck der christlichen Empfindung entgegengesetzt blieb."

Fragen wir nun, welche Formen in dieser Zeit beim Kirchenbau in Anwendung kommen, so können wir mit Freiherrn von Sacken antworten: „In der Anlage ist keine feststehende Grundform; eine Kuppel mit Nebenräumen, die mit Tonnengewölben überspannt sind,

bildet fast immer den Haupttheil; Pfeiler und Wände sind reich mit Pilastern decorirt. Die nicht aus dem Grundplane hervorgehende, gewissermaßen nur als Decoration angeheftete Façade hat Säulenstellungen mit Giebeln oder einer Attika und gewöhnlich reichen Schmuck von Statuen."

Der eigentliche Begründer dieser Epoche und damit der eigentlich modern classischen Baukunst überhaupt ist Bramante aus Urbino, mit seinem eigentlichen Namen Donato Lazzari geheißen, der im Todesjahre Brunelleschi's 1444 geboren ward und 1514 starb. Und zwar ist Bramante in der Geschichte des Kirchenbaues berühmt geworden durch seinen im Auftrage des Papstes Julius II. entworfenen Plan zum Ausbau der Peterskirche, deren Bau schon Papst Nikolaus V. 1450 begonnen hatte nach dem Modelle des Florentiners Bernardo Rosellini und des großen Architekten Battista Alberti. Da indeß Nikolaus V. schon 1455 starb, so unterblieb die weitere Fortführung des Baues, bis Julius II. am 18. April 1506 unter großen Feierlichkeiten den Grundstein zum Neubau nach dem Plane des Bramante legte. Dieser Plan war der eines griechischen Kreuzes mit der Anlage einer Kuppel über dem Grabe des heiligen Petrus und einer Vorhalle von sechs Säulen. Einhundertzwanzig Jahre[1]) zog sich der Bau fort und ein Baumeister ersetzte den andern. Den Bramante ersetzte San Gallo bis 1516, dem folgte bis 1518 Fra Gioconde da Verona, worauf Raphael, größer als Maler denn als Architekt, den Bau leitete bis 1520. Von da bis 1536 stand Peruzzi an der Spitze, dann Andrea di Gallo bis 1546; endlich 1546 übernahm der zweiundsiebzigjährige Michelangelo unentgeldlich „zur Ehre Gottes" die Bauführung, entwarf — da Raphael die Anlage eines ausgedehnten Langhauses beabsichtigt und Peruzzi die nicht eben glückliche Zuthat der vier die Hauptkuppel flankirenden Nebenkuppeln ersonnen hatte — einen neuen Plan, mit dem er auf die ursprüngliche Bramante'sche Idee eines griechischen Kreuzes zurückging, bei dessen Ausführung die grandiose Kuppel nicht allein die drei östlichen Arme, sondern auch, was noch wichtiger, die Façade beherrscht haben würde. Für die Kuppel selbst hatte Michelangelo ausführliche Pläne und ein großes Hilfsmodell[2]) entworfen, das allgemeine Bewunderung fand, und nach welchem denn auch die Riesenkuppel — die bei 140 Fuß Durchmesser und einer Scheitelhöhe von 405 Pariser Fuß 300′ über die Bedachung

[1]) Die Einweihung geschah durch Urban VIII. am 18. November 1626.

[2]) welches 1000 Gulden kostete.

hinausreicht und 613′ im Umfang hat — bald nach seinem Tode ausgeführt wurde. Nicht aber so wurde der übrige Bau nach seinem Plane, von welchem nach dem Willen des Papstes nicht mehr abgewichen werden sollte, ausgeführt, sondern Carlo Maderna, welcher seit 1605 den Bau leitete, (nachdem zuvor von 1564 bis 1573 Ligorio und Vignola (Giacomo Barozzi) und dann bis 1604 Andrea della Porta an der Spitze gestanden), wich vom griechischen Kreuze ab, und führte das jetzige (in der Form des lateinischen Kreuzes verlängerte) Langhaus auf, auf dessen perspectivische Wirkung die Kirche gar nicht angelegt war, und das auch dem Aeußeren, besonders der Façade nachtheilig wurde. Die geschmacklose Façade mit ihren monotonen Säulenriesen und dem Fensteraufsatze über ihnen ist gleichfalls Maderna's Werk. Der letzte Baumeister, der seine Kraft an der Peterskirche versuchte, ist Bernini[1]) (seit 1629), der über der Façade noch einen Glockenthurm anfügte, der indeß wieder abgetragen wurde. Auch schuf er[2]) den berühmten Platz von St. Peter, durch den Bau der Collonaden mit dem Obelisken in der Mitte und den herrlichen Springbrunnen zur Seite.

Schon die hier kurz angegebene Entstehungsgeschichte des Petersdomes läßt es mit Sicherheit erwarten, daß dieser großartige Bau nicht zu den schönsten Werken der Architektur gerechnet werden könne, da ihm ja der einheitliche Grundplan mangelt. Und doch galt im vorigen Jahrhundert St. Peter's Dom noch als die Verkörperung der architektonischen Schönheit, als das Vollendetste, was die christliche Baukunst geschaffen, als die christliche Kirche ohne Fehl und Mackel. Ja zur Zeit Winkelmann's kam ein Engländer nach Rom, um die Peterskirche und den Apollo vom Belvedere zu sehen; alles Andere, meinte er, sei diesen Werken gegenüber nicht zu nennen. Seitdem aber eine wissenschaftliche Kunstgeschichte entstanden und eine gesunde Kritik an die Stelle der nachbetenden Bewunderung getreten ist, hat sich das Urtheil über diesen Riesenbau bedeutend anders gestaltet. So sagt Deutinger (schon im Jahre 1845): „Man hat die Peterskirche zu Rom als das Meisterwerk der Baukunst gerühmt. Worin besteht aber ihre Kunstvollkommenheit? In dem Uebereinanderthürmen der Masse, in den ungeheuren Dimensionen des Raumes, in der technischen Geschicklichkeit der Ausführung. Aber eine leitende, aus der Beziehung zum christlichen Bewußtsein hervorgehende Grundanschauung fehlt ihr eben so sehr als die organische Gliederung

[1]) vor ihm war noch Baumeister Fontana.

[2]) erst 1667.

der Theile, die wesentliche Zurückführung und Ableitung aller Glieder aus einer äußeren und inneren Einheit. Das Ganze ist keine in sich beschlossene, von einer Idee getragene und diese wieder darstellende, die Mannigfaltigkeit in wesentlicher Einheit beschließende Allheit, ist kein **Kunstwerk** im eigentlichen Sinne des Wortes. Es hat sich die Macht und die Pracht in ihm geoffenbart, nicht aber der Geist. Es ist ein staunenswürdiges Werk, aber kein Kunstwerk. Die Peterskirche ist, was das Kolosseum war, ein Koloß in ihrer Art, ein ungeheures Denkmal des Verfalles der Kunst, kein Fortschritt sondern ein Rückschritt zu den äußeren Hilfsmitteln des Anfangs der Kunst." Dieses Urtheil Deutinger's wird von allen Kunsthistorikern der Gegenwart so ziemlich bestätigt. So schreibt Sighart (1865 in seinen Reliquien aus Rom, S. 67): „Fragen wir nach dem Totaleindruck, den dieses Bauwerk auf den architekturkundigen Beschauer macht, so läßt sich nicht leugnen, der äußere Eindruck ist kein glücklicher. Es steht vor uns ein ungeheurer monotoner Viereckskasten mit Säulen unten, mit Fenstern und Statuen oben geschmückt. Dazu kommt, daß die gelbe Farbe des ganzen Baues unangenehm wirkt, während an der Nordseite alle Theile geschwärzt scheinen ob der Verwitterung. Gerade vom Glanzpunkte des ganzen Baues, von der Kuppel, sieht man in der Nähe fast Nichts, weil sie zu weit zurücksteht. Nur von dem Saale della Biga (Zweigespann) im Vatikan aus hat man eine entzückende Ansicht dieser Kuppel, obwohl sie verstümmelt ist und nicht die von Michelangelo intendirten Statuen oben herum als Kranzzier erhalten hat, sondern nur die heraldischen Embleme (drei Hügel) des Papstes. Sowohl nach dem Plane Bramante's, als dem Peruzzi's und Michelangelo's wäre die Façade geschmackvoller und würdiger geworden; so aber ist sie bei aller Größe verunglückt." Doch fügt Sighart auch noch bei: „Das Innere der Peterskirche macht eine unvergleichlich bessere Wirkung als die Façade. Hier ist der Eindruck ein erhebender und harmonischer! Das Ganze wirkt überwältigend, wie das Meer, besonders in der Dämmerung oder bei Nacht, wo nur die ungeheuren Massen der Architektur erscheinen und dagegen das plastische und malerische, häufig unschöne Einzelwerk, das die Wände füllt und unruhig macht, völlig im Dunkel verschwindet! Ja, der Eindruck des Kolossalen, des Riesigen ist es, der hier vor Allem sich geltend macht! Alles ist kolossal an und in der Peterskirche, obwohl diese Kolossalität erst bei öfteren Besuchen und bei Vergleichungen hervortritt, während die Kirchen der Gothik sogleich größer erscheinen als sie sind."

Mit der Beurtheilung der Peterskirche ist auch das Urtheil über

die Kirchenbauten der ganzen Renaissancezeit gesprochen, da ja das Beispiel der Peterskirche für den ganzen Kirchenbau der folgenden Zeit entscheidend war. Denn die anfängliche Begeisterung für diesen Bau erweckte allenthalben die Lust, ähnliche Kirchen zu schaffen, Kopien der Peterskirche im Kleinen zu bauen. In Rom allein ist eine Fülle von Kirchen aus dieser Nachahmung hervorgegangen, unter denen nur folgende besonders erwähnt werden sollen: die Agneskirche auf dem Platze Navona mit der Statue des heiligen Sebastian, die aus einer alten Bildsäule gestaltet wurde; Andrea della Valle (1594 erbaut), deren Kuppel nach der von S. Peter die größte ist; S. Carlo al Corso; S. Carlo ai Catarini; S. Ignatio; del Gesu,[1]) deren von Baciccio ausgeführte Kuppel für eine der schönsten in Rom gilt; Chiesa nova (oder S. Maria in Vallicella genannt) gebaut von Martin Lunghi ist vielleicht die prachtvollste der neueren Kirchen Roms; S. Maria in Via lata; S. Hadriano und Martina; die zwei Marienkirchen des Kardinals Guastaldo am Platze del Popolo; S. Eugenia u. s. w.

Von Rom aus machte dann diese Form des Kirchenbaues den Umzug um die christliche Wellt. In **Italien** mögen von solchen Kirchenbauten nach aufgeführt werden; die von Galeazzo Alessi (1500 bis 1572) zu **Genua** aufgeführte berühmte Kirche S. Maria da Carignano, deren Inneres ungefähr eine Vorstellung geben kann von der anfänglich beabsichtigten Gesammtwirkung der Peterskirche, da sie eine consequent durchgeführte Nachahmung derselben nach dem von Michelangelo entworfenen Plane ist. — In **Venedig** gehören dieser Periode an die von Andrea Palladio (1518—1580) aus Vicenza erbauten Kirchen del Redemtore und S. Giorgio Maggiore.

Da Andrea Palladio als jener Architekt gilt, „in dem jene größte Seite der Hochrenaissance, der Sinn für schöne Anordnung und einfache Gliederung der Massen, am Schlusse der Periode noch einmal in unübertroffener Reinheit hervortritt," und da zugleich die Kirche del Redemtore als das „vollendetste unter des Meisters derartigen Werken" erklärt wird: so mag es zum Beschlusse der Ueberschau über die kirchliche Architektur der Hochrenaissance in Italien am Platze sein, diese Kirche näher zu betrachten. Wenn wir nun den Aufriß des Gebäudes ansehen, so tritt uns sogleich an der Façade die Herrschaft der Antike in dem Verwiegen des auf einer hohen Säulenstellung fußenden Giebels entgegen. Ein Porticus von zwei Säulen und zwei

---

[1]) von Vignola erbaut.

Pilastern compositer Ordnung breitet sich vor dem Portale aus, das rundbogig abgeschlossen und ebenfalls von einem Giebel bekrönt ist. Ueber dem Giebel des Porticus erhebt sich eine, mit einem leichten Consolengesims bekrönte Attika und zu beiden Seiten sind je zwei Hauptgiebel gleichsam als Strebepfeiler dem Mittelbaue angelegt. Ueber dem Ganzen ragt dann die mit einer absonderlichen Laterne ausgestattete Kuppel empor, neben welcher noch zwei spitze Thürme in die Höhe steigen. Nehmen wir dazu noch im Innern die Decke der Kirche, ein auf einem einfachen Gebälke ruhendes Tonnengewölbe, in welches zu beiden Seiten drei Rundbogenfenster einschneiden, so haben wir genug, um sagen zu können, daß dieses „Meisterwerk" der Renaissance „im theatralischen Stile der italienischen Manier" erbaut ist, welche bei allem Schimmer doch nie die Majestät und den Ernst erreicht, wie er dem Hause Gottes, der Wohnung des Allerhöchsten auf Erden gebührt. Und wir können demnach nicht umhin, das Urtheil Deutinger's (Reise nach Florenz, 1845. S. 248) zu unterschreiben, welches lautet: „Zwar hat Palladio in der Kirche del Redemtore eine große Einfachheit in Grundriß und Auffassung des Ganzen mit diesem Stil zu verbinden gewußt. Allein wie schon im Inneren der Kirche die das Gewölbe durchbrechenden oberen Fenster auf einen Verstoß gegen das reine Ebenmaaß aller Theile und auf eine unorganische Verbindung derselben schließen lassen, so tritt dieses noch mehr äußerlich hervor, wo jede kirchliche Form, wo die Ordnung des Chores und des Schiffes, des Mittelgliedes und der Abseiten, die Gliederung der einzelnen Verhältnisse unter einem gemeinschaftlichen Mittelpunkte, die nothwendige Bedeutung der einzelnen Glieder im Organismus des Ganzen bis in's Unkenntliche verflacht, und größtentheils gänzlich verwischt ist." — Sonach entspricht dieses „vollendetste Werk des Meisters" nicht einmal den Anforderungen der einfachen Schönheit, noch viel weniger aber den Anforderungen eines christlich-katholischen Gotteshauses. Und so zeigt uns denn dieses „Meisterwerk" zur Genüge, daß die Renaissance für Kirchenbauten ungeeignet ist, wenn sie auch für den Profanbau sehr zweckentsprechend sein mag.

Somit kommen wir nun zur Betrachtung der zahlreichen Palastbauten, die in dieser Periode aufgeführt worden sind.

Um das Charakteristische der Palastbauten gleich im Allgemeinen zusammenzufassen, so ist zu sagen, daß sich dasselbe vorzugsweise an der Façade zu erkennen gibt. Dieses Eigenthümliche der Façadenbildung besteht aber vor Allem in horizontaler Gliederung, wodurch der Bau mehrere Stockwerke erhielt, welche durch kräftige Gesimse

bestimmt geschieden wurden. Diese Gesimse sind nach der Höhe der Stockwerke abgemessen. Die zwischen den Gesimsen eingeschlossenen Stockwerke sind sodann belebt durch verticale Gliederung mittelst Pilastern oder Reihen von Säulen antiker Ordnung. Daß man die Stockwerke selbst mit einander in Harmonie zu bringen und die verschiedenen Etagen nach Höhe, Eintheilung und Profilirung in angemessener Weise zusammenzustimmen wußte, ist eine der höchsten Leistungen dieser Epoche. Im Inneren ward großes Gewicht gelegt auf eine geschmackvolle reiche Decoration,[1]) zu welcher nicht selten die drei Schwesterkünste der Architektur, Plastik und Malerei zusammenhelfen mußten. Rücksichtlich der Detailbildung ist zu bemerken, daß man sich streng an die antiken Formen hielt. Fenster und Portale sind gleichfalls mit antiken Gliederungen eingerahmt, oft auch mit kleinen Giebeln bekrönt. Noch sind endlich die Höfe zu erwähnen, deren Hallen entweder nach Art römischer Bauten auf gegliederten Pfeilern ruhen oder auch offene Säulenhallen sind, in welch' letzterem Falle nicht selten die verschiedenen klassischen Ordnungen, die im dorischen, jonischen und korinthischen Stile einen Uebergang vom Schweren und Einfachen zum Leichteren und Reicheren geben, angewendet werden. Daß man auch auf stattliche mit schönen Durchsichten versehene Treppen Etwas hielt, ist kaum erst zu bemerken nöthig.

Wie für den Kirchen- so ist auch für den Palastbau dieser Periode **Bramante** als Chorführer anzusehen, dessen erstere Bauten noch der Frührenaissance angehören, bis er in Rom die strengere Bauweise begründete. Als sein größtes Werk dieser Art gilt der Palast der **Cancelleria**, dessen Hof mit seinen in drei[2]) Geschossen durchgeführten Säulenhallen der edelste und schönste der ganzen Renaissance ist. Der Palast ist einer Inschrift zufolge im Jahre 1495 zugleich mit der mit ihm zusammenhängenden Kirche S. Lorenzo in Damaso erbaut und hat eine (mit der Kirche zusammengenommen) 254 Fuß lange Façade in Rustica, deren unteres Geschoß einfach und schlicht ist, während die beiden oberen gegliedert sind durch Doppelstellungen von Pilastern, die auf Stilobaten stehen und jedesmal ein vollständiges antikes Gebälk tragen, dem als Abschluß des Ganzen

[1]) Die Ornamentik ist oft sehr geschmackvoll. Die Ornamente sind theils pflanzlich, aus Vasen hervorwachsende Ranken, dazwischen auch Thiere, oder dem Akanthusblatt und der Palmette nachgebildet, theils mehr linear, mit Rollen, verschlungenen Zügen, dazwischen auch Köpfe und Figuren (Katech. der Baukunst.)

[2]) die korinthische Ordnung als Stütze des Daches.

ein Consolengesims zugefügt ist. Aehnlich wie der eben beschriebene ist auch der Palast Giraud (jetzt Torlonia, auf der Piazza Scossa-cavalli) gebaut. Auch seine Façade ist in drei Stockwerke getheilt. Hier wie dort hat das hohe schlichte Erdgeschoß kleine viereckige Fenster, während die Fenster des Hauptgeschosses rundbogig geschlossen sind und eine viereckige Umrahmung haben. — Noch ist von diesem Meister zu erwähnen der so berühmte Cortile di San Damaso im Vatikan, der mit seinen schlanken edlen Pfeilerhallen einen großartigen Eindruck macht. Die übrigen im Geiste und Sinne Bramante's schaffenden Architekten der römischen Schule sind größtentheils schon in der Baugeschichte der Peterskirche erwähnt worden. Hier sind noch deren Palastbauten anzuführen.

Baldassare Peruzzi[1]) hat mehrere kleine Gebäude in Siena, in Rom dagegen die berühmte Villa Farnesina ausgeführt, welche besonders bekannt ist durch die Fresken Raffael's, in welchen die Geschichte und Hochzeit der Psyche von ihm begonnen und nach seinem Entwurfe von Giulio Romano u. A. dargestellt ist. Auch der Palast Massimi ist sein Werk. Auch die Maler Raffael (1483—1520) und Giulio Romano[2]) sind unter diesen Architekten aufzuführen. Von Ersterem ist der Palazzo Pandolfini zu Florenz, von Letzterem die Villa Madama in Rom und der Palazzo del Te in Mantua erbaut. Der letzte Architekt, der noch der Schule Bramante's beigezählt werden darf, ist Antonio da Sangallo der Jüngere, der Erbauer des Palastes Farnese in Rom, eines der stattlichsten und grandiosesten Bauwerke Roms. Der Palast ist als Viereck von 185 zu 242 Fuß angelegt. Der Haupteingang führt auf ein geräumiges Vestibulum mit dorischen Säulen, Tonnengewölbe und Wandnischen, sodann auf einen mächtigen Hof mit streng entwickelten Pfeilerhallen, welchen Michelangelo sammt dem gewaltigen Consolengesimse der Façade hinzufügte.

Damit sind wir denn bei jenem Zeitpunkte angekommen, wo (ca. 1540) sich eine Umwandlung des Baugeistes bemerklich macht und die bisherige einheitliche Richtung sich in zwei Richtungen auszuscheiden beginnt, nämlich in eine mehr trockene, langweilige und in eine romantischere aber weniger reine Richtung.

Erstere Richtung ist vertreten a) durch den berühmten Schriftsteller über die Säulenordnung, durch Vignola (Giacomo Barozzi, 1507—1573), dessen Werk über die Säulenordnungen für die ganze

[1]) (1481—1536.)
[2]) (1492—1546.)

folgende Zeit der architektonische Canon geworden ist, und b) noch mehr durch den Herausgeber und Commentator des Vitruvius, nämlich durch den großen Baumeister Andrea Palladio (1518—1580) aus Vicenza. Beide sahen auf eine strengere Behandlung der antiken Formen und auf Gesetzlichkeit und Harmonie. Unter Vignola's Werken ist das bedeutendste das zwischen Rom und Viterbo gelegene Schloß Caprarola, ein regelmäßiges Fünfeck, das sich um einen runden Hofraum herumlegt, im unteren Geschoß mit offenen Bogenhallen ausgestattet und in den zwei Hauptgeschossen streng mit Pfeilern decorirt ist.

Palladio war besonders in seiner Vaterstadt Vicenza und in Venedig thätig. Dort sind besonders bemerkenswerth der Palast Marcantonio Tiene (die jetzige Dogana), die sogenannte Basilika (Stadthaus) und das berühmte Teatro olimpico; in Venedig rührt von ihm der unvollendete Hofbau des Klosters der Carità her.

Weil nun hier von Venedig die Rede ist, so möge gleich hier erwähnt werden, daß auch die neben der römischen bestehende Schule von Venedig, die indeß ausschließlich fast nur durch die Thätigkeit des Florentiners Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570), bestimmt wird, der strengeren Richtung Vignola's sich nähert. Sansovino strebt nämlich gleichfalls eine strengere Behandlung der antiken Formen an, sucht aber damit ein dem heiter phantastischen Elemente der reichen Lagunenstadt entsprechendes üppigeres decoratives Element und eine mehr freie malerische Anordnung zu verbinden. Sein Meisterwerk, welches auf lange Zeit für die venetianische Architektur mustergiltig blieb, ist die 1536 erbaute Bibliothek S. Marco in Venedig, mit einer zwar nur kleinen aber verschwenderisch ausgeschmückten Façade von zwei Stockwerken, deren unteres durch dorische, deren oberes durch jonische Wandsäulen belebt ist. Durch den reichen plastischen Schmuck und durch die Galeriebrüstung des Daches mit aufgesetzten Statuen und Obelisken erhält das Ganze einen lebendigen Abschluß und bringt eine mächtige Wirkung hervor. Andere Bauten Sansovino's sind: der Palast Corner (1532), die Zecca und die Fabbriche nuove. Eine Nachahmung der Bibliothek erkennt man in den 1584 von Scamozzi erbauten Procurazie nuove.

Durch die Aufnahme eines mehr malerischen Elementes und durch eine den antiken Formen verbundene reichere Decoration nähert sich indeß Sansovino schon jener oben genannten zweiten oder romantischen Richtung, die durch den großen Michelangelo (1474—1563) begründet ist und die bereits den Verfall der Architektur einleitet dadurch, daß sein kühner Geist sich über alle Gesetze und Schranken hinweg-

setzte und die antiken Formen willkürlich umgestaltete, um eine großartigere malerische Wirkung zu erzielen. Er kümmerte sich wenig um die Detailsbildungen und die Gestaltung des Einzelnen, sondern war nur auf die Composition im Großen und Ganzen bedacht und gab selbst auch hier bisweilen einer Laune nach, die in capriciösem Gegensatze gegen Ruhe und Harmonie der Anlage sich befindet. — Von seinen Werken sind hier zu nennen die Grabkapelle der Mediceer, die großartigen Pfeilerhallen des Hofes im Palast Farnese und das Kranzgesims der Façade desselben, die Anlage des Capitols und die Porta pia.

Der von Michelangelo eingeleitete Verfall der Kunst nimmt seinen Verlauf in dem Rococo-Stil,[1]) der das Unwahrscheinliche darstellt und dadurch Interessantes gibt.

Bevor wir jedoch genauer diese Periode betrachten, haben wir noch einer Erscheinung aus der vorigen Epoche der Hochrenaissance zu gedenken, nämlich der genuesischen Paläste, in denen sich eine gesteigerte Entwicklung des italienischen Palastbaues zeigt, die für die spätere Zeit manche allgemein giltige Motive gab. Hatte man früher vor Allem der Façade und den geräumigen Hofanlagen die Aufmerksamkeit zugewendet, so mußte man in Genua, wo die Straſſen eng und das Terrain uneben ist, auf solche äußere imposante Entfaltungen verzichten und sich mehr der großartigen Entwicklung des Inneren zuwenden. Und so verfiel man darauf, eine imposantere Wirkung in der glänzenden Ausbildung des Vestibüls und der Treppe zu suchen, welche beide bisher sehr mäßig angelegt waren. In Genua machte man nun aus dem Vestibül eine weite und hohe Halle, deren Gewölbe oft von freistehenden Säulen getragen wird. Die Treppe, die bisher gewöhnlich in der Ecke des Hofes angebracht war, wurde nun in der Hauptaxe angelegt und bildete den Zielpunkt der ganzen räumlichen Anordnung. Eines der frühesten Beispiele dieses Treppenbaues findet sich in dem nach 1550 von Rocco Pennone erbauten Palazzo ducale. Die höchste Entwicklung erreichte diese Bauart durch den Peruginer Meister Galeazzo Alessi (1500—1572) in dem Palaste Lercari, im Palaste Spinola und in dem jetzt verwüsteten Palazzo Sauli. Unter den späteren Palästen Genuas sind noch namhaft zu machen der noch im sechzehnten Jahrhunderte von dem lombardischen Baumeister

[1]) Definition des Rococo, Riehl Kulturstudien S. 129 ff. „Es ist die Kunst einer reichen, üppigen, unklaren Zeit.“

Rocco Lurago aufgeführte Palast Tursi-Doria und der erst 1625 begonnene Palast der Universität.

Damit haben wir alle Erscheinungen der Hochrenaissance erwähnt und kommen nun an die Fortführung der weiteren Entwicklung oder vielmehr des weiteren Verfalls der Renaissance, wie er sich in dem Barock- oder[1]) Rococo-Stil darstellt.

Das Charakteristische dieses durch Michelangelo eingeleiteten, durch Lorenzo Bernini (1589—1600) und Francesco Borromini (1599 bis 1667) ausgebildeten Stiles besteht, um es kurz zu sagen, in dem Streben nach decorativer Wirkung, kühnem Schwung, überraschenden, Verwunderung erregenden, malerischen Effekten. Diese suchte man besonders durch gewaltsame Uebertreibung der Formen, durch gewaltige Massen, durch Vervielfachung der Glieder, namentlich durch Häufung von decorativen Säulen- und Pilasterstellungen hervorzubringen. Alles plastische Ornament erhält eine außerordentliche Ausladung; die angewendeten perspectivischen Mittel sprechen allem constructiv organischen Wesen Hohn. Alles Geradlinige wird verbannt, und die runden Linien, die man an den Kuppeln gewohnt war, steigen gleichsam herab und verbreiten sich über den ganzen Bau. Nicht genug, daß die Giebel der Dächer, der Fenster und Thüren runde, gebrochene, geschweifte Formen annehmen; selbst der Grundriß erhält rundlich geschwungene Linien. Die gewundenen Säulen sind nur als Prunk- und Schaustücke in der Façadenbekleidung und überhaupt nur als decorative Mittel zu begreifen und reihen sich in Bezug auf Ungeschmack würdig den übrigen ganz willkürlichen und oft verwilderten Ornamenten an, die häufig aus Schnecken, Vasen mit Flammen, Blumengehängen u. dgl. bestehen. Um es mit Einem Worte zu sagen: das Rococo ist die durch die Renaissance eingeführte Manier in ihrer Fülle und Reife.

Nachdem wir nun so im Allgemeinen die Eigenthümlichkeiten des Barockstiles —, der mit der Unnatur der Perücke und der Geschmacklosigkeit des Haarbeutels und Zopfes Hand in Hand geht und darum auch Perücken- oder Zopfstil genannt wird, — kennen gelernt, wollen

[1]) Ich sage „oder", da zwischen beiden kein wesentlicher, höchstens nur ein gradueller Unterschied besteht, indem beim Rococo das Ornament in selbstständiger Weise vorwaltet und die architektonischen Formen und Gesetze ganz zurückgedrängt werden, während beim Barockstil doch noch einige Rücksicht auf die architektonischen Gesetze genommen wird, wenn gleich auch hier dieselben häufig genug der Decoration zum Opfer gebracht werden.

wir die in diesem Stile angelegten Kirchen betrachten. Die in dieser Zeit herrschende Grundform für Kirchen besteht in der dem Muster der Peterskirche in Rom nachgebildeten Kuppel, ohne welche eine Kirche wie ein Weib ohne Hut oder wie ein Türke ohne Turban gewesen wäre. Außerdem findet sich meistens ein breites, mit Tonnengewölben überwölbtes Schiff mit ausspringenden viereckigen Kapellen, mit oder ohne Querschiff und mit breitem, halbrund geschlossenem Altarraum. Die Decoration besteht aus Pilastern oder Säulen, an dem Gewölbe Freskomalereien oder schnörkelige Stucco- (Gips-) Reliefs. Die Thürme solcher Kirchen sind viereckig, schlank, mit einem hohen Dach, das eine oder mehrere Ausbauchungen hat (Zwiebeldach) versehen.[1]) Die bedeutenderen Kirchenfaçaden sind fast immer als antike Tempelhalle mit einer Säulenstellung decorirt.

Die Meister dieser Richtung sind, wie schon bemerkt, Bernini, der „den decorativen[2]) Wahnsinn des Barockstils" an dem kolossalen Broncetabernakel des Hauptaltares in der Peterskirche bewies, und Borromini, der in Rom die Kirche der Sapienza und S. Agnese auf der Piazza Navona erbaute, bei denen alle strengere Composition aufhört und Alles wie im Taumel durcheinander zu schwanken scheint. — Gleichzeitig mit Borromini war der bereits angeführte Carlo Maderna, Vollender der Peterskirche.

Diese Entartung der Renaissance wurde bis ungefähr nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fortgeschleppt und zwar nicht bloß in Italien, worauf wir uns bis jetzt ausschließlich beschränkt haben, sondern vor Allem auch in Frankreich, von wo sich dann dieser unselige Geschmack überallhin verbreitete.

Diese Verbreitung des italienischen Stiles in den übrigen Ländern wollen wir nun in Kürze verfolgen. Dabei ist gleich im Voraus die Bemerkung zu machen, daß die Frührenaissance größtentheils auf Italien beschränkt blieb,[3]) und daß dieser Stil erst als ein fertiger und zwar zumeist als Nachahmung der Muster des Palladio (also erst in der zweiten Hälfte oder vielmehr schon gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts) in die übrigen Länder Eingang fand, also nicht

[1]) dieß ist der sogenannte Jesuitenstil.

[2]) nach Lübke.

[3]) d. h. die Formen der Frührenaissance fanden anderwärts nicht Eingang, wohl aber Formen der späteren Renaissance verbanden sich in den einzelnen Ländern mit den überlieferten Formen und begründeten so auch in den einzelnen Ländern Mischstile, die man gleichfalls als Frührenaissance bezeichnen muß.

mehr in der edleren strengeren Weise der Hochrenaissance, sondern in dem theils kalt regelrechten, theils barock überladenen Stil der späteren Epoche.

Die eigentliche Herrschaft in ganz Europa erhielt dieser Baustil von Frankreich aus, wo die Renaissance zuerst unter Ludwig XII. (1498—1515) durch den berufenen Italiener Fra Giacondo Eingang erhielt, ohne sich jedoch sogleich zur allgemeinen Geltung bringen zu können. Vielmehr sehen wir in Frankreich in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch eine gewaltige Reaction des mittelalterlichen christlichen Baugeistes gegen die andringenden Neuerungen des modernen Heidenthums, woraus sich allerlei monströse Mißformen [1]) herausbildeten. Doch die französischen Herrscher schienen es sich einmal als festes Ziel gesetzt zu haben, mit den mittelalterlichen Ueberlieferungen und Anschauungsweisen gründlich aufzuräumen und der classischen Wiedergeburt den Boden zu ebnen. Dieses Ziel zu erreichen, griff man damals zu demselben Mittel, welches auch jetzt bei uns zu derlei Zweckerfüllungen an der Tagesordnung ist, zu dem Mittel der Berufung von Fremden, welche natürlich viel mehr Geist und Verstand haben als die „Nativisten." Namentlich ist es Franz I. (1515—1547), dem die moderne classische Bauweise so außerordentlich gefiel, daß es ihm nicht genügte, Serlio zu seinem Hofbaumeister zu ernennen, sondern es für nöthig fand, eine Menge Italiener, als wenn in Italien allein der Kunstgeist wohnte, kommen zu lassen, oder Künstler nach Italien zu schicken, um sich dort auszubilden. So entstanden bald ganze Pflanzschulen italienischer oder italienisirender Künstler in Frankreich, so daß, als nach dem Eintritte der Reformation auch die übrigen großen Herren dem Beispiele des Königs folgten, allgemein in der Weise der Wiedergeburt gebaut wurde. Man braucht sich über diese Vorliebe für modern heidnische Bauweise nicht zu wundern, wenn man den Charakter Franz I. überhaupt in's Auge faßt und sich erinnert, daß die Geschichte ihn zeichnet als einen „sinnlichen Genuß liebenden Fürsten, der durch Verschwendung, Hingebung an sittenlose Weiber und unwürdige Günstlinge bald die Liebe und das Vertrauen der Mehrzahl seiner Unterthanen sich entzog." Wenn er sich indeß auch die Liebe seiner Unterthanen nicht sicherte, so konnte doch sein schlechtes Beispiel nicht ohne traurige Folgen bleiben, und nicht umsonst wirft ein bekannter Geschichtsforscher (Höfler) ihm vor, er habe die Depravation unter das Volk hineingeschleudert. Und so begreifen wir,

[1]) also auch in Frankreich eine Frührenaissance!

wie es möglich war, daß diese bloß aus Säulen- und Kuppelwerk bestehende, alle christliche Gesinnung verdrängende und statt der christlichen Bildwerke die Götter der alten Fabelwelt einführende Kunst in Frankreich sich Geltung verschaffen konnte. Ebenso begreifen wir aber auch, daß mit solcher Kunst die Ehre der alten Baukunst und ihrer Bauwerke sinken mußte, und daß man keinen Geschmack mehr daran finden durfte. Deßhalb mußte denn auch das alte gothische Louvre der neuen Weise Serlio's weichen, und setzte man auf den Brunnen die bedeutsame Inschrift: „den Quellnymphen," „Fontium Nymphis," weil ja, wie Kreuser beißend bemerkt, sich eben der Nymphengeist in Frankreich einbürgerte.

Mit Franz I. beginnt also die französische Hochrenaissance, die vorzugsweise in den königlichen Stadtschlössern weitergebildet ward, wie denn überhaupt die Baukunst zum Hofhandwerk wurde und der Kirchenbau sehr in den Hintergrund trat. Wollen wir einige Bauten aus dieser Zeit in Frankreich anführen, so sind zu nennen: das großartige Hotel de Ville zu Paris (seit 1549) und dessen Nachbildung oder das Hotel de Ville zu Rheims. Das glänzendste Beispiel ist indeß die seit 1541 durch Pierre Lescot[1]) erbaute **Westfaçade des Hofes im Louvre.** Noch mag dann erwähnt werden das durch Jean Bullant seit 1540 erbaute Schloß zu Ecouen, dann das Schloß Anet, welches Philipp Delorme († 1577 oder 1578) 1548 erbaute. 1564 hat Delorme auch in Verbindung mit Bullant die Tuilerien begonnen, welche bereits den Verfall der französischen Hochrenaissance an sich zeigen und jenen verrufenen Rococo-Stil einleiten, welcher als der tiefste Verfall der Kunst bezeichnet werden muß.

Dieser Rococo-Stil hat seine Blüthezeit unter den Regierungen Ludwig's XIV. (1643—1715) und Ludwig's XV. (1715—1774), also gerade zu jener Zeit, wo die Lüderlichkeit und Sittenlosigkeit befördert wurden, wo die „ganze Regierung nur eine große gleißende Lüge war, und der äußere Schein den Mangel an innerem Gehalt ersetzen mußte". Einem solchen lügenhaften Regierungswesen entsprach auch nur ein lügenhaftes Bauwesen, und daß das Rococo ein solches ist, erhellt daraus, daß die übermäßig vorwaltende Decoration weder dem baulichen Organismus noch der natürlichen Beschaffenheit des Materials Rechnung trägt, so daß es den Anschein hat, als ob man es als Aufgabe dieser Kunst betrachtete, den Schwingungen und Linien

---

[1]) (1510—1578).

eine Gestalt zu geben, wie sie der vernünftige Sinn am wenigsten erwartet.

An Bauten aus dieser Zeit sind zu merken: die Hauptfaçade des Louvre, von Claude Perrault (1613—1688) aufgeführt, und deren Nachahmung an den beiden unter Ludwig XV. erbauten Palästen der Place de la Concorde. Dann das von Mansard, dem Erfinder der nach ihm benannten Dachstubengeschoße, die bei den hier üblichen hohen Dächern gleichsam die Stelle der italienischen Mezzanina vertreten, erbaute Schloß von Versailles.

Daß der Kirchenbau in dieser Zeit nichts Bedeutendes aufweisen kann, ist von selbst einleuchtend, da der Geist der Zeit sich überhaupt wenig für den Kirchenbau interessirte. „Und wenn auch, sagt Kreuser, hier und da noch ein Gotteshaus gebaut wurde, so geschah es in der Art, daß es ebenso gut ein Teufelshaus sein konnte, und wie das Pantheon zu Paris" — d. i. die Kirche S. Geneviève von Soufflot (1713—1781) errichtet — „zu Allem sich einrichten ließ, nur nicht zu einer christlichen Kirche." Wie richtig hier Kreuser geurtheilt, sehen wir aus den Bemerkungen, welche Deutinger (Reise nach Paris, S. 330 ff.) niedergeschrieben. Er sagt: „Das Pantheon scheint nur um der Kuppel willen gebaut zu sein, und keinen andern Zweck erfüllen zu sollen, als eben das höchste, massenhafteste Gebäude der großen Stadt Paris zu sein. Wie die Kirchen des neueren italienischen und des französischen Baustils den Charakter von Opernhäusern und Tanzsäälen mehr als den des Tempels an sich tragen, und daher für die leichtsinnige, spielende Unterhaltung, für die Träume der übermüthigen Einbildungskraft einen besseren Spielraum darbieten, als für den denkenden Geist und die betende Seele: so ist auch das Pantheon Alles und Nichts, weder Kirche noch Theater, weder Haus noch Tempel, weder Halle noch Thurm, ist eben, wie weiland der babylonische Thurm, bloß dazu da, um ein steinerner Koloß zu sein. Es hat darum auch schon die verschiedensten Bestimmungen erlebt; war Vernunfttempel, katholische Kirche, allgemeines Grabmonument, und immer eine ungeheure Steinwüste, die den Beschauer unwillkürlich mit ihrer eigenen Leerheit afficirt und den Eindruck einer ungeheuren Bedeutungslosigkeit in dem Gemüthe erwecken muß."

Bei solcher Beschaffenheit dieser Kirchenbauten lohnt es sich nicht der Mühe, alle einzelnen in diesem theatralischen Stile erbauten Kirchen hier aufzuzählen. Und so begnügen wir uns, nur noch den Invalidendom zu Paris, den bedeutendsten Bau Mansard's, zu erwähnen, und lenken nun unsere Schritte hinüber nach

England.

Merkwürdig genug ist England dasjenige Land, wo die Gothik die tiefsten Wurzeln gefaßt hat und bis auf den heutigen Tag nie ganz verdrängt worden ist. Es konnte demnach auch die Renaissance dort keine solchen Triumphe wie in Frankreich feiern, sondern spielte immer eine mehr untergeordnete Rolle bis zum siebenzehnten Jahrhundert, wo der eifrige Schüler Palladio's, Inigo Jones (1572—1652), den italienischen Stil in dem britischen Insellande einführte und den Palast zu Whitehall aufführte, und der gothischen Hauptkirche zu London eine neumodische Gestalt gab mit korinthischen Säulen. Der Stolz der modern-englischen Architektur ist die von Christopher Wren von 1675—1710 neu erbaute S. Paulskirche zu London, die dem System von S. Peter zu Rom sich anschließt und eine Kuppel hat, die 100′ weit und bis zur Spitze 360′ hoch ist.

Gehen wir von England hinüber nach den

Niederlanden,

so finden wir dort schon im sechzehnten Jahrhundert einige Werke der Frührenaissance, wie die 1531 erbaute Börse von Antwerpen und die 1538 vollendete, noch überwiegend gothische Kirche S. Jacques zu Lüttich. — Das Rathhaus zu Antwerpen (1560), die neueren Theile des Rathhauses zu Gent (1595) und die von Rubens erbaute Kirche S. Charles zu Antwerpen (614) sind Beispiele der strengeren Renaissance. — Im siebenzehnten Jahrhundert trat an dem von Jakob von Campen († 1658) erbauten Rathhause zu Amsterdam jene nüchterne Weise der gleichzeitigen französischen Architektur hervor.

In Spanien

finden wir eine äußerst glänzende, mit den reichen Decorationen des maurischen und gothischen Stiles verbundene Frührenaissance gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts. Besonders ist dieser sogenannte Plateresken- (oder Goldschmiede-) Stil an den Höfen der Klöster und Paläste zur Anwendung gekommen. Beispiele solcher Bauten sind: das Collegium S. Gregorio zu Valladolid, das Hospital S. Cruz zu Toledo, der Kreuzgang von S. Engracia zu Saragossa; ferner der Palast Infantado zu Guadalaxara, die Casa de Miranda zu Burgos, der Palast Monterrey zu Salamanca.

Im Kirchenbau dagegen hielt man bis in's sechzehnte Jahrhundert am gothischen Baustile fest, wie es die Kathedralen zu Salamanca vom Jahre 1512 und zu Segovia vom Jahre 1525 beweisen.

Gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts fügt sich dieser Stil mehr den Hauptformen der italienischen Renaissance und in der zweiten Hälfte dieses sechzehnten Jahrhunderts unter Philipp II. (1556—1598) kam der strengere classische Stil zur Geltung, als dessen Hauptwerk das von 1563—84 erbaute Kloster S. Lorenzo im Escurial zu nennen ist.

Selbst auch in

Deutschland

konnte sich die deutsche Kunst der italienischen Baukunst gegenüber nicht immer halten, wenn auch dortselbst die Renaissance erst nach der Reformation Eingang fand, nämlich um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, wo sich die Formen der Renaissance in mannigfacher Weise mit den gothischen Formen und Grundgedanken verbinden und dadurch eine Periode der Frührenaissance begründen, die sich bis ungefähr zum Jahre 1620 forterhält. Aus dieser Periode sind folgende Bauten namhaft zu machen: das Belvedere auf dem Hradschin zu Prag; das[1]) 1553 vollendete Piastenschloß zu Brieg in Schlesien; die Arcaden des Schlosses zu Offenbach, der Hof des königlichen Schlosses zu Dresden, vor Allem aber der Otto-Heinrichsbau im Heidelberger Schlosse (1556—1559), dem dann in etwas schwereren breiteren Formen von 1601—1607 der Friedrichsbau sich anschloß. — Auch in die heilige römische Reichsstadt Köln drang die neue Bauweise ein, wie die schlanke, fein ausgebildete Bogenhalle am dortigen Rathhause beweist, dessen Vorderseite eingerissen wurde, um in der neuen Weise aufgeführt zu werden.

Kirchenbauten von Bedeutung sind aus diesem Zeitraume nicht vorhanden, wohl aber sind im siebenzehnten Jahrhunderte einige aufgeführt worden, in denen die gothische Construction mit Renaissanceformen bekleidet ist worden. Dahin gehören: die Kirche zu Wolfenbüttel, die in ganz gothischer Anlage erbaut ist, aber barockisirtes Fenstermaaßwerk und eben solche Decorationen hat. Aehnlich sind die Jesuitenkirchen zu Coblenz (1609—1615) und zu Köln, welche letztere nach dem Brande von 1621 erneuert wurde. Sie ist ein merkwürdiges Gemisch der verschiedensten Formen und Zeiten, frühgothische Rundsäulen, mittelgothischer Mauerpfeiler, spätgothisches Fensterwerk, jedoch mit überwiegendem Mauerwerk, und Netzgewölbe wechseln mit Rundbogen, späterem Thurmwerke und italienischer Modeausstattung, so daß es scheint, als hätten die Baumeister zeigen wollen, daß sie in allen Bauweisen bewandert seien. — Noch ein anderes kirchliches

[1]) 1544 begonnene.

Denkmal ist in Köln zu erwähnen, nämlich die marmorne Dreikönigen-kapelle, welche der edle Bayerfürst Maximilian Heinrich, der von 1650—1680 Erzbischof und Kurfürst von Köln war, im Dome errichten ließ. — Auch die Jesuitenkirche zu Bonn vom Jahre 1700 ist ähnlich, nur etwas einfacher als die zu Köln und mit zwei Westthürmen versehen.

Zu gleicher Zeit, während in den Kirchenbauten die Vermischung der Stile in Uebung war, machte sich im Profanbau schon ein strengerer Renaissance-Sil geltend. So besonders in dem von Eucharius Holzschuher 1616—1619 erbauten Rathhaus zu Nürnberg, welchem sich gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts noch an mehreren Orten Werke von streng antiker Richtung anschloßen. Die Baumeister, welche eine strengere Renaissance zur Herrschaft brachten, waren besonders Nehring, der 1685 das gesetzlich harmonische, edel einfache Zeughaus zu Berlin begann, und der auch als Bildhauer berühmte Andreas Schlüter, welcher von 1699—1706 das königliche Schloß zu Berlin aufführte, resp. umgestaltete.

Damit sind wir bereits in das achtzehnte Jahrhundert übergetreten, welches fortsetzte, was das vorhergegangene angefangen, nämlich die vollendete Abhängigkeit vom französischen Geiste, so daß in der Kunst des sogenannten gebildeten Europa keine That zu verzeichnen ist, die nicht ganz Geist, Gesinnung und Gestalt von Frankreich trägt. Zu dieser Franzosennachäffung trugen besonders die verschwenderischen Fürsten Deutschlands bei, unter denen kaum Einer war, der nicht sein Versailles haben zu müssen geglaubt hätte. Von deutscher Kunst kann also in dieser Zeit eigentlich gar nicht gesprochen werden; denn diese war einmal „mausetodt, und es hätte nach den Zeitbegriffen ein Tollkopf sein müssen,. der sich mit ihr zu befassen gewagt hätte". Aus dem Umstande, daß die deutschen Baumeister dieses Jahrhunderts ihre Normen und Muster in Frankreich suchten, folgt von selbst, daß die von ihnen aufgeführten Bauten nur im barocken Stile des Borromini gehalten sein konnten. — Die Meister dieser Richtung waren: Fischer von Erlach, der 1716 die Karl Borromäuskirche in Wien erbaute und den Palast des Prinzen Eugen dortselbst aufführte, nach welchem Muster mehrere Paläste in Wien und in Prag erbaut wurden. Etwas später war Balthasar Neumann thätig, der Erbauer der fürstbischöflichen Residenz in Würzburg (1720—1744), eines der schönsten Denkmäler dieses Stiles. Auch die Residenzen in München und Dresden müssen hier genannt werden.

Unter den Kirchenbauten wollen wir, außer der bereits genannten

Borromäuskirche in Wien, noch anführen die von Gaetano Chiaver, seit 1736 erbaute katholische Kirche in Dresden, ein interessantes Beispiel stattlichen Barockstiles.

Eine ernstere Richtung nahm die Architektur in Berlin und Potsdam unter der Regierung[1]) Friedrich's II., des Großen, wo G. v. Knobelsdorf mehrere Bauten in strengerer Behandlung ausführte.

Gegen Ende des Jahrhunderts verfällt auch hier wie überall die Architektur einer unendlich nüchternen, charakterlosen Richtung, die sich in ihrer Ohnmacht besonders classisch dünkte.

Indem wir von den Privatbauten, welche sich in den mächtigen deutschen Reichsstädten während des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts noch ziemlich fest an die hergebrachten Grundformen anschloßen, in der Decoration aber antikisirende Formen zuließen, nicht näher handeln wollen, nehmen wir hiemit Abschied von jenen Denkmälern moderner Bauweise, welche uns nur von dem tiefsten Verfall der Architektur Zeugniß geben.

Wir wollen unseren Blick wegwenden von jenen äußerlich gezierten und geschnörkelten Formen, die, um mit einem gründlichen Kunstkenner[2]) zu sprechen, „wie Hobelspäne von der Drehbank der Kunst gefallen sind und wie die dürren Blumen des Feldes, von denen das Evangelium redet, um ihrer Kraft- und Saftlosigkeit willen füglich in den Ofen geworfen werden können."

IV. Abschnitt.

§. 37.

Neuer Aufschwung der christlichen Architektur im neunzehnten Jahrhundert.

Somit hätten wir denn die Geschichte der Architektur verfolgt bis zum Beginne des gegenwärtigen Jahrhunderts, und könnten also, da dieses noch nicht der Geschichte angehört und noch keine solchen Formen, die ein neues System begründen könnten, geschaffen hat, unsere Aufgabe als gelöst betrachten, und sogleich zur Plastik uns

[1]) 1740—1786.

[2]) Deutinger, Reise nach Paris, S. 379.

wenden. Allein, da es doch auch von Belang ist, die Umgebung, in der man lebt, zu kennen, und in den Bewegungen und Strebungen der Gegenwart sich auszukennen, so wollen wir doch noch einen Augenblick verweilen bei der Architektur des neunzehnten Jahrhunderts, und uns um so lieber die Leistungen der Baumeister aus der jüngsten Zeit vorführen, als sie uns den Trost und die freudige Aussicht zu verschaffen geeignet sein können, daß sich die Baukunst aus ihrem tiefsten Verfall wieder erheben und neuerdings Werke zu schaffen bemüht sein werde, welche den Anforderungen der Kunst entsprechen und mit den Meisterwerken früherer Zeiten einen Vergleich auszuhalten vermögen.

Zu dieser Hoffnung berechtigt uns der nicht unbedeutende Fortschritt, welchen die Bauwerke des neunzehnten Jahrhunderts gegen die der vorausgegangenen Jahrhunderte in Bezug auf Stilvollkommenheit gemacht haben.

Dieses stilvolle Bauen besteht vor Allem darin, daß man nicht vielerlei Stilarten in einem und demselben Werke zusammenwirft, sondern eine einzige, einmal zur Anwendung gebrachte Bauweise auch consequent durchführt. Diese Errungenschaft des neunzehnten Jahrhunderts ist eine große zu nennen und kann uns in Verbindung mit dem seit Beginn dieses Jahrhunderts begonnenen entschiedenen Auftreten gegen den herrschenden Barockstil und dem gleichzeitig sich zeigenden Bestreben, desselben los zu werden, vorläufig noch hinlänglich entschädigen für den Mangel eines neuen, allgemein giltigen Baustils, der sich vielleicht, ja wahrscheinlich sogar, auch noch finden wird, wenn das Leben der Zeit, die Sinnes- und Gefühlsweise der Völker sich einmal so ausgeprägt und consolidirt haben werden, daß sie einen entschiedenen Charakter und ein allgemeines Merkmal der Zeit abgeben, als dessen Ausdruck und Repräsentant ja der Baustil nur entstehen kann.

Der verdienstvolle Fortschritt des neunzehnten Jahrhunderts besteht also vor Allem darin, daß man der Willkür entsagte, durch Erforschung **Griechenlands** die antiken Stile nicht mehr bloß in römischer Modificirung, sondern in ihrer ursprünglichen und einfachen Schönheit kennen lernte und dadurch in den Stand gesetzt wurde, nicht bloß die einzelnen Glieder als solche, sondern in ihrer Zusammengehörigkeit als die lebensvollen Glieder eines gesetzmäßigen Organismus zu erfassen.

Die Resultate dieser Erforschung Griechenlands durch Stuart und Revett hat **Karl Friedrich Schinkel** (1781—1841) in Berlin zusammengefaßt, welcher den Geist der griechischen Architektur erfaßte und in demselben Geiste neue großartige Schöpfungen zu componiren verstand, wie das Schauspielhaus, das Museum, die neue Wache in

Berlin und seine Pläne zum Schloß Orianda in der Krimm hinlänglich beweisen können. Schinkel ist zugleich auch der Mann, der auch völlig neue Bahnen vorzeichnete durch Ausbildung des unserm Norden am meisten entsprechenden Backsteinbaues (d. h. durch Benützung der Ziegelsteine zu Privathäusern) und diesem Material auch die Construction anpaßte.

So wohlthuend und nothwendig indeß auch die durch Schinkel und seine Schüler (Persius, Soller,[1]) Stüler,[1]) Strack,[1]) Hitzig, Knoblauch, Ottmer, Semper, und besonders Leo von Klenze in München) angebahnte antike Richtung für die Bildung des Gefühls für das Organische war, so konnte sie doch nicht allein genügen. Denn es hatte sich durch den Aufschwung des Nationalgeistes und durch Berücksichtung der Bedürfnisse des Christenthums die Ueberzeugung gebildet, daß diese heidnischen Baustile für die christliche Gegenwart nicht durchweg passen und so konnte man nicht umhin, besonders im Kirchenbau wieder zu der mittelalterlichen Bauweise des romanischen und gothischen Stiles zurückzukehren. Und dieser Umstand, daß man jeden Stil an seiner Stelle zu würdigen lernte, ist gewiß ein Fortschritt, der nicht hoch genug angeschlagen werden kann, schon deßhalb, weil dadurch die historische Continuität wieder hergestellt und damit eine gesicherte Unterlage weiterer Entwicklung geschaffen ward. Denn wenn auch zugegeben werden muß, daß einmal entschwundene Zeiten und Zustände nicht wieder zurückgerufen werden dürfen und daß die früheren Leistungen nicht mehr unseren Bedürfnissen und Anforderungen vollkommen entsprechen können, so ist doch auch festzuhalten, daß unsere gesammte Bildung ein Ergebniß der Erkenntniß früherer Erscheinungen ist und auf diesen ruht. Und deßhalb muß auch die Baukunst an die Baukunst früherer Zeiten anknüpfen und durch Benützung der Erfahrungen der Gegenwart sich zu entwickeln und fortzubilden bemüht sein.

Von diesem unserem Standpunkte aus müssen wir es darum als eine freudige Erscheinung begrüßen, daß man nicht ausschließlich Antike pflegen, sondern auch die übrigen Stile zur Anwendung bringen wollte, wie es namentlich in München geschah, wo der große Kunstfreund Ludwig I. in einer Weise auf die Förderung wahrer Kunstthätigkeit bedacht war, wie kaum je ein Regent in früherer Zeit.

Haben wir vorhin Klenze als Repräsentanten der Antike bezeichnet, als welcher er sich in den Bauten der Glyptothek, der Pinako-

[1]) Diese drei Meister waren auch im Kirchenbau thätig und zwar hat Soller die romanische Michaelskirche, Stüler die romanische Marcuskirche und Strack die norddeutsch-gothische Petrikirche in Berlin gebaut.

thek, der Ruhmeshalle zu München und der Walhalla zu Regensburg verewigt hat, so erscheint uns Friedrich von Gärtner als der Vertreter des romanischen Stiles in der Ludwigskirche, Bibliothek, Universität, Feldherrnhalle u. s. w., während Ohlmüller in der Auer Kirche ein Monument einer elegant entwickelten Gothik aufführte. Der Basilikenstil ist in der Bonifaciuskirche, [1]) der byzantinische in der Allerheiligen-Hofkapelle zur Anwendung gekommen.

Wie in München, hat man sich auch in Wien dem christlichen Baustile zugewendet, wie die romanischen Bauten des Arsenals und der Altlerchenfeldkirche und der gothische Bau der Votivkirche beweisen. In Karlsruhe ist besonders Hübsch zu erwähnen, der für den Kirchenbau die altchristliche Basilika und die antike Formenbildung als Ausgangspunkt betrachtet und sich eine selbstständige Weise gebildet hat, in welcher die romantische Richtung durch eine etwas nüchterne Reflexion modificirt wird. Man bezeichnet Hübsch oft als den Baumeister des byzantinischen Stiles.

In Stuttgart dagegen und namentlich in Dresden hat der Renaissancestil fast ausschließliche Geltung erlangt. In ersterer Stadt sind die Meister Leins und Egle zu erwähnen, in Dresden hat der reichbegabte Semper im Hoftheater und im Museum Herrliches geleistet. Von den außerdeutschen Ländern ist es besonders Frankreich, wo gegen die classische Richtung eines Percier, Chalgrin und Vignons eine energische Reaction sich erhob und eifrige Verfechter der Gothik auftraten, wie Lassus und Viollet-le-Duc.

Nach dieser kurzen Ueberschau über die Architekturbestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts können wir unsere geschichtliche Untersuchung wohl nicht besser beschließen als mit den Worten Lübke's, der (in der „Zeitschrift für bildende Künste von Lützow", 1. Heft 1866, S. 4) folgenderweise von der Kunst der Gegenwart urtheilt: „Was war die Architektur im vorigen Jahrhundert Anderes, als die dienstfertige Helferin einer entarteten Aristokratie, deren schwelgerischem Leben, deren üppigen Festen und markvergeudenden Liebhabereien sie den kokett aufgeputzten Schauplatz schuf. Wie ganz andere Ziele verfolgt sie in unserer Zeit! Während sie damals Schlösser und Lusthäuser von raffinirtem Luxus wie Pilze aus dem Sumpfboden der frivolen Zeit hervorwachsen ließ, dient sie heut als Ausdruck eines Lebens, das in mannhafter Arbeit, in ernstem Erfassen seiner materiellen und geistigen Zwecke den Schwerpunkt der Entwicklung wieder in die natürliche

[1]) von Ziebland.

Mitte, in den Bürgerstand geworfen hat. Während im vorigen Jahrhundert alle idealen und realen Bedürfnisse des Volkes eine architektonische Fastenzeit ausstanden, zeugen heute die gewaltigen Bauten für den Weltverkehr von der Machtstufe des Bürgerthums, zeugen die Museen, Schulen, höheren Bildungsanstalten, die Kirchen und Theater von dem allgemeinen Bedürfniß nach geistiger Erhebung. Und selbst für die Denkmäler einer großen Vergangenheit, welche die frühere Generation stumpfsinnig mißachtete und verfallen ließ, ist im gesteigerten geschichtlichen Bewußtsein und im erwachten Nationalgefühl so viel Theilnahme erwachsen, daß diese lange geschmähten Zeugen einer kunstsinnigen Vorzeit aller Orten durch sorgfältige Restauration, selbst durch verspäteten Ausbau eine Wiedergeburt erleben. Was nun die künstlerische Form der heutigen Architektur betrifft, so fehlt ihr allerdings meistentheils die ruhige Sicherheit eines unbeirrten Stilgefühls; aber so viel auch in neuen Versuchen fehlgegriffen und geirrt wird, so verbürgt doch die Energie dieses Ringens trotz aller Unklarheit, die ihm noch anhaftet, einen guten Erfolg. Denn überall ist die Absicht, namentlich bei uns in Deutschland, die wir es ernsthafter, also auch schwerfälliger mit solchen Dingen nehmen als unsere unruhigen westlichen Nachbarn und als die mit einer äußerlichen Praxis leicht abgefundenen Engländer, — die Absicht ist eine in's Wesen der Sache dringende, auf Wahrheit und Schönheit zielende. Wir werden schon dahin kommen, nicht wie andere Völker in einem beliebigen Stile der Vergangenheit abgethane Pensa der Geschichte nachzuexerciren, sondern für den echt idealen Drang in die Tiefe, der trotz alledem ein unveräußerliches Erbtheil germanischen Geistes ist, den schönen und wahren Ausdruck zu finden."

Aus unseren Bemerkungen über die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts geht hervor, daß wir alle historisch gegebenen Stilarten nach gewissen Seiten hin für berechtigt ansehen, weßhalb auch alle Stile heute noch zur Anwendung kommen dürfen und sollen. Welcher Stil indeß bei dem einzelnen Gebäude angewendet werden soll, das hängt von dem Zwecke ab, welchem dasselbe zu dienen bestimmt ist. Selbstverständlich können wir den griechischen Stil bei keiner Kirche, wohl aber bei Theatern u. dgl. Gebäuden benützen; der Rundbogenstil dürfte sich für die Hallen der Wissenschaft (auch für feste Burgen) am beßten eignen, während der gothische zumeist dem Kirchenbaue entspricht. Jedoch wollen wir die hier ausgesprochene Anwendbarkeit der

einzelnen Stilarten nicht in einem ausschließlichen Sinne genommen wissen, schon deßhalb nicht, weil wir nicht zu Jenen gehören, die nur einen gothischen Tempel als würdiges Gotteshaus gelten lassen zu können glauben. Wir haben uns schon früher über das Verhältniß der romanischen und gothischen Kirchenbauten ausgesprochen, und gestehen hier neuerdings, daß es uns nicht geringe Schwierigkeiten bereiten würde, sollten wir uns für einen absoluten Vorzug der einen oder der andern dieser beiden Bauarten für die christliche Kirche aussprechen. Wir glauben vielmehr,[1] daß Lotze Recht hat, wenn er sagt: „Der Rationalismus und die unkirchliche Gesinnung unserer Zeit brauchen überhaupt keine Kirchen zu bauen; wo aber deren gebaut werden, ist nicht einzusehen, aus welchem Grunde der romanische und der gothische Stil verlassen werden sollten. Der eine wie der andere entspricht nach verschiedenen Seiten vollkommen dem religiösen Gefühl, welches überhaupt die Bedeutung einer geschichtlichen Kirche anerkennt; die andere Richtung der Gegenwart aber, die sich dieser Anerkennung entzieht, würde ihren Tempel wirklich da suchen müssen, wo er ja im Gegensatze zu der Kirche so oft gezeigt worden ist: in Gottes großer Natur, aber nicht mehr in einem Kunstwerke von Menschenhänden. Beide jene Stile sind übrigens bildsam genug, um den verschiedensten Bedürfnissen zu genügen und eine unerschöpfliche Menge schöner Formationen zu entwickeln, die zugleich nicht in übermäßigem Gegensatz gegen die Forderungen der bürgerlichen Baukunst ständen. Die weitere Ausbildung beider würden wir weniger von dem an der classischen Antike gebildeten Auge, als mit Reichensperger, dem begeisterten Lobredner des gothischen Stiles, von dem eingehenden ästhetischen Studium der Gothik selbst erwarten; wer in dieser, wie eben noch Pecht gethan, nur eine hassenswürdige, von Frankreich her uns importirte Barbarei sieht (Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung 1867), täuscht sich über den Grad und den Grund der Sympathie, den diese Bauweise noch im Volke findet, und ebenso täuschen sich Diejenigen, welche den freien Schwung der Linien und die breit anmuthig und zierlich entwickelte Decoration des Alterthums für verträglich mit dem ästhetischen Charakter des Kirchenbaues halten." Diesen so klaren und wahren Worten des gelehrten Lotze (Geschichte der Aesthetik in Deutschland, S. 543—544) haben wir unsererseits Nichts weiter mehr beizufügen als die Bemerkung, daß wir auch nicht gewillt sind, die Gothik bloß für Kirchenbauten in Anwendung bringen

[1]) cfr. Lotze S. 542 f. u. 549—550.

zu lassen, da sie auch im Profanbau die allseitigste Verwendung finden kann, wie wir es früher in den freien Städten gesehen haben. — Aber dem sogenannten Renaissance-Stil möchten wir nur im Profanbau Berechtigung zuerkennen, weil wir uns nicht einreden können, daß ein Stil der Willkür und der Phantastik für ein Gebäude passen soll können, in welchem das absolute Gesetz, die unabänderliche Wahrheit verkündet wird und wo der erhabenste Ernst und die höchste Würde herrschen muß.

B.

Die Plastik.

§. 38.

Verhältniß der Plastik zur Architektur.

Als wir in unserem allgemeinen Theile den Begriff der Kunst zu entwickeln suchten, bezeichneten wir die Kunst als ein Nachbild der Schöpferthätigkeit Gottes, selbstverständlich nur in gewisser Beziehung diesen Ausdruck genommen. Ist aber die Kunstthätigkeit des Menschen in gewisser Weise eine Nachahmung jener Thätigkeit, wodurch das Universum in's Dasein gerufen wurde, so liegt die Vermuthung nahe, daß beide Thätigkeiten auch in der zeitlichen Aufeinanderfolge Aehnlichkeit haben, eine Vermuthung, die uns die Geschichte auch hinlänglich bestätigt. Wie nämlich Gott zuerst die Erde wohnlich einrichtete, bevor er ihr einen Bewohner und Beherrscher gab, so hat auch die Kunst zuerst ein Haus gebaut, bevor sie den Bewohner des Hauses sich zum Objecte nahm. Und da, wie früher nachgewiesen, die Kunst zunächst aus der Religion hervorgegangen, so war das erste kunstgemäße Haus selbstverständlich ein Tempel, eine Wohnung des als idealisirten Menschen gedachten Gottes. Als das Haus vollendet war, sorgte die Kunst auch für einen Bewohner desselben, indem sie darin das Standbild der Gottheit aufstellte.

Dieses Nacheinander beider Kunstgattungen hat auch einen inneren Grund, der uns die Architektur als die Voraussetzung und Vorbedingung

der Sculptur erscheinen läßt, wie diese ihrerseits wieder die Voraussetzung der Malerei bildet. Während nämlich die Architektur die Außenwelt zur entsprechenden Wohnung und zum würdigen Tempel des Daseins und des Cultus des Geistes gestaltet, schreitet die Sculptur zur entsprechenden Darstellung der äußeren Selbstgestaltung des Geistes fort; und während die Architektur die Proportionen und die Symmetrie, wie sie in der Natur herrschen, künstlerisch nachbildet, hat die Sculptur sich an den menschlichen Leib zu halten oder vielmehr an die Menschengestalt, in welcher Leib und Seele in eine Form gegossen sind und ein lebendiges Ganzes bilden. Es zeigt sich demnach zwischen diesen beiden Künsten ein natürlicher successiver Fortschritt: in der Architektur bewältigt der Geist den Stoff und gestaltet ihn nach geistigen Gesetzen, jedoch so, daß der Stoff noch vorherrscht; die Sculptur stellt die vollkommene Einheit von Stoff und Geist, Leib und Seele in der Menschengestalt dar. Während also die Architektur dadurch, daß sie die unorganische Natur zum bedeutungsvollen Abbild der Außenwelt gestaltet, auf die Idee des Geistes nur hinweist, so ist die Sculptur der harmonischen Darstellung seiner adäquaten Verleiblichung gewidmet.

Diese angestrebte adäquate Verleiblichung des Geistes sucht aber die Sculptur doch nur im Stoffe, in den materiellen Substanzen zu vollziehen, weßhalb die Sculptur auch noch den Gesetzen des Raumes untersteht und sich der Schwere und Ausdehnung nicht zu entziehen vermag. Hat aber schon die Architektur auf das Gesetz der Schwere und Stabilität einzugehen, nicht um demselben unbedingt zu folgen, sondern um es theilweise aufzuheben und strebt sie schon eine gewisse Vergeistigung der Materie an, so muß dieses in um so höherem Grade bei der Sculptur der Fall sein. In ihr muß das Gesetz der Schwere, das in der Baukunst in seiner über das Ganze des Gebäudes verbreiteten Macht wahrnehmbar gewesen war, in die concentrische Einheit des Schwerpunktes zurücktreten, in ihr kann die Schwere nur noch im Punkte als letzte Grenze vorhanden sein, nur insoweit es nöthig ist, um dem Material, das der Geist formen muß und in der äußerlichen Leiblichkeit zum Ausdruck seines inneren geistigen Lebens machen will, die nöthige Consistenz und Dienstfähigkeit zu verleihen. — In der Sculptur vollzieht sich demnach der Uebergang von dem aus dem Ueberwiegen der Schwere hervorgehenden Gesetze der Stabilität in das zweite Gesetz des Raumes, in das der Bewegung, welche der von einer substanziellen Form belebten und durchdrungenen Leiblichkeit wesentlich zukommt.

§. 39.

Material der Plastik.

Es ist bereits erwähnt worden, daß die Plastik mit der Architektur das Material gemein und somit der unorganischen Natur dasselbe zu entnehmen habe, daß sonach Holz, Stein und Metall jene Stoffe sind, aus denen sie ihre Formen und Gestalten bildet. Indeß ist sie nicht auf dieses feste Material allein beschränkt, sondern es stehen ihr auch weiche Massen zur Verfügung. Je nach dem Materiale nun und nach dem technischen Verfahren bei Bearbeitung desselben erhält der allgemeine Begriff „Plastik" verschiedene Bezeichnungen, die ebenso vielen Unterarten der Bildnerei beigelegt werden. 1) Die Formkunst, die aus weichen Massen bildet und zu dieser Bildung Modelle nothwendig hat, zerfällt a) in die Plastik im engsten Sinne, die aus Thon Formen schafft, b) in die Possirkunst, die aus Wachs und c) in die Stuccaturkunst, die aus Stucco (Gyps) bildet. 2) Die Schnitzkunst arbeitet in Holz, Elfenbein und ähnlichen Materien. 3) Die Bildhauerei (Glyptik) ist diejenige Form, die sich vorzugsweise des Steines bedient. Als 4) Art kann die Bildgießkunst genannt werden, welche schmelzbare, wieder erhärtende Materien in Formen gießt. Dazu kommen dann 5) noch die Reliefkünste, welche a) die Steinschneidekunst (Daktiloglyptik) und b) die Stempelschneidekunst in sich fassen.

Es wird indeß keineswegs schwer sein, einzusehen, daß die verschiedenen hier namhaft gemachten Stoffe keineswegs alle gleich günstig sind für die Darstellung schöner Formen, daß vielmehr die Wahl dieser einzelnen Stoffe sehr bedingt ist von dem Zwecke, den der Künstler eben erreichen will. Dieser Gedanke wird durch eine kurze Betrachtung des Wesens dieser einzelnen Materien[1]) deutlicher gemacht werden können.

ad 1). Der Thon ist im feuchten Zustande überaus bildsam und darum eignet er sich vortrefflich zum Entwerfen, weil eine nicht gelungene Bildung leicht wieder verändert und corrigirt werden kann. Der Thon ist also vorzugsweise der Stoff für das Modell und für die Bildung des Zufälligen und Nebensächlichen; für Feinheiten dagegen

---

[1]) cfr. Lemcke, S. 362—370.

ist er nicht gut zu gebrauchen, weil er dunkel, lichtschluckend ist. Auch das Wachs eignet sich vermöge seiner Weichheit nicht zur Bildung von dauerhaften Gestalten, sondern dient durch seine leichte Veränderlichkeit besonders zum Vorbilden.

Der Gyps ist ein bei Weitem besseres Material als die beiden vorgenannten Stoffe, da er eine lichtfrohe Farbe hat, auf der alle Nüancirungen zu gewahren sind. Doch hat sein Weiß etwas Lebloses, und durch den Trocknungsproceß, der auch das Festhalten einer scharfen Bestimmtheit der Form sehr schwierig macht, entsteht eine starre Schale, so daß man nicht das Leben in ihm pulsiren sieht. Er ist darum nur ein sehr schwacher Ersatz für den Marmor.

ad 2). Das Holz ist zum Bilden sehr geeignet, weil sich eine ganz besondere Weichheit und Innigkeit darin ausdrücken läßt. Nur ist seine Dauerhaftigkeit nicht sehr groß, weßhalb es besonderen Schutz gegen Nässe verlangt. Auch bedarf es in den meisten Fällen einer Nachhilfe durch Bemalung, da seine Farbe selten genügend ist.

Das Elfenbein war besonders bei den Griechen in Gebrauch gekommen zur Bildung der nackten Theile, des Gesichtes, des Halses, der Hände und Füße, während das Uebrige aus geschlagenem Golde gearbeitet ward (Chryselephantinen). Zur Nachahmung der menschlichen Haut war es auch durch seine ölige, glatte Oberfläche sehr geeignet.

ad 3). Einer der geeignetsten und dankbarsten Stoffe für die Sculptur ist unzweifelhaft der Stein, wenn auch nicht alle Steinarten in gleicher Weise sich empfehlen. Ganz gut sagt Lemcke (Popul. Aesthetik, S. 366 f.): „Manche Steinarten sind wegen ihrer Stärke schwer zu bearbeiten; manche haben ungleiche Zusammensetzungen; andere verwittern zu leicht; einige springen beim Schlage oder bröckeln; wieder andere haben zu lichtraubende Farbe.

Der Marmor gestattet die feinste Behandlung; hat er eine helle weißliche oder gelbliche Farbe, so eignet er sich vor allen anderen, sonst ihm an Härte, Dauerhaftigkeit u. dgl. gleichzusetzenden Steinen für die Nachbildung des Menschen. Die besten Marmorsorten zeigen einen milden, schwach gelblichen Ton; durch das krystallinische Gefüge entsteht eine Aehnlichkeit mit der porösen Haut, durch ihre schwache Durchsichtigkeit der Eindruck, als ob das Innere hindurchleuchte, so daß man ein lebendiges Hervorströmen zur äußeren Form wahrzunehmen glaubt. Diese Durchsichtigkeit darf allerdings nicht zu stark sein, ist auch nicht an allen Körpertheilen oder allen Körpern gleich angebracht. Die zarte Hand einer Frau und die Hand eines Athleten,

das Antlitz eines Mädchens und eines greisen Kriegers sind unterschiedlich zu behandeln. Die Griechen haben durch Einlassen von Wachs übermäßige oder unpassende Durchsichtigkeit zu verhindern gewußt."

ad 4). Eignet sich der Marmor an sich mehr zur Darstellung zarter und weiblicher Formen und Figuren, so ist dagegen das Erz vermöge seiner Starrheit, Festigkeit und Zähigkeit und durch seinen nie ganz zu vermeidenden schaalenförmigen Charakter besonders geeignet zur Darstellung harter männlicher Formen und verschlossener, ausgearbeiteter Charaktere und Gestalten. Eben dieses sein schaalenförmiges Wesen macht das Erz zum passendsten Stoff für Darstellungen von Thieren, deren Felle eben auch etwas Schaalenförmiges haben.

ad 5). Mehr als Anhang zur Sculptur sind zu betrachten die Künste des Schneidens in Metall und Stein, welche Reliefs in kleinerem oder größerem Umfange entweder unmittelbar aus der Fläche heraustreiben — (Empästik, Ciselirkunst, Glyptik der Cameen)[1] — oder vertieft in dieselbe einschneiden, um sie durch den Abdruck gehoben hervortreten zu lassen (Numismatik, Sphragistik oder Siegelkunst, Glyptik von Intaglj oder Gemmen). —

§. 40.

Gegenstand der Plastik.

Haben wir in der Betrachtung des Materials Dasjenige kennen gelernt, worin Plastik und Architektur übereinstimmen, so soll uns die Aufsuchung des eigenthümlichen Gegenstandes der Plastik Dasjenige verführen, worin sie von der Architektur unterschieden ist. Schon oben ist bemerkt worden, daß das die Plastik beherrschende Gesetz das der Bewegung ist. Nun ist aber die Bewegung jenes Moment, welches sowohl dem Sein als dem Denken zukommt, welches sonach die materielle wie die geistige Welt beherrscht (was Trendelenburg in seinen „Logischen Untersuchungen", S. 141—156, nachgewiesen hat). Das Gesetz der Bewegung ist mithin das verknüpfende Band, welches zwei Welten mit einander in Zusammenhang bringt, die materielle und die immaterielle. Eine Kunst, die zumeist von dem Gesetze der

[1] Kostbare Steine zum Schmuck.

Bewegung beherrscht ist, kann also nur die Darstellung solcher Gegenstände und Gestalten zur Aufgabe sich setzen, in denen ein materielles und immaterielles Moment, ein physischer und ein psychischer Factor sich angedeutet finden. Nur lebende Wesen also sind Gegenstand der Plastik und zwar nur solche lebende Wesen, die einen gewissen Grad der freien Selbstständigkeit gewonnen haben und sohin sich willkührlich bewegen können, die also nicht an eine bestimmte Stelle gebunden erscheinen. — Während die Architektur das Schöne der unorganischen Natur in gesetzmäßiger Harmonie darstellt, hat die Plastik nichts Anderes zum Ziel als die Darstellung des beseelten organischen Einzellebens. Die plastische d. i. die sehende oder blickende Phantasie geht darauf aus, den belebten Körper zur Erscheinung zu bringen und in ihm zugleich das beseelende Lebensprincip darzustellen.

Nach diesen Bemerkungen könnte es befremdend erscheinen, wenn wir die Darstellung des bloß vegetativen Lebens aus dem Kreise der Bildnerei ausschließen. Auch der Baum, der Strauch und die Pflanze sind ja Einzelngestalten, durchdrungen von belebender Kraft, auch sie sind Körper, von einem beseelenden Princip beherrscht. Allerdings; aber es fehlt ihnen die freie Selbstständigkeit, die Fähigkeit freier willkührlicher Bewegung und das Vermögen des Eigenlebens getrennt von der sie hervorsprossenden Erdscholle. Sie greifen ja mit dem Geflecht ihrer Wurzeln tief in die Muttererde hinein, klammern sich wie mit hundert Armen an den ernährenden Boden fest und welken dahin, wenn sie ihm entrissen werden. Nun haben wir aber oben bereits angedeutet, daß nur dasjenige Lebendige Gegenstand der Bildnerei sein kann, das eine willkührliche Bewegung hat, das nach eigenem Willen seinen Standort verändern kann.

Bei den Thieren ist diese Bedingung gegeben; sie sind darum auch Gegenstand der Plastik. Denn bei ihnen „bietet sich ein organisches Leben in ganzer Vollständigkeit dar, in klarer Ausprägung der Form, jedes Glied in einer Schärfe und Deutlichkeit seine Bestimmung und seine Beziehung zum Ganzen verrathend, daß der Bildhauer sich vorzüglich angezogen fühlt, dem Gesetze der Natur mit formenfrohem Auge und nachschaffender Hand zu folgen." Selbstverständlich gilt indeß Dieß nicht von allen, sondern nur von den höheren Thieren, deren seelischer Ausdruck dem menschlichen annähernd ähnlich und verwandt ist und eben darum auch mit ihm zusammengestellt und als Symbol und Vorspiel desselben aufgefaßt werden kann. Ich nenne die Aehnlichkeit absichtlich eine nur annähernde, weil das Seelenleben der Thiere fast nur auf sinnliche Affecte beschränkt ist und eine höhere

Intelligenz, eine Regung der selbstbewußten Seele ihnen nicht zugesprochen werden kann.

Nun ist aber gerade das mit Bewußtsein sich selbst Bestimmende, mit der Freiheit eines vernünftigen Willens Wirkende das im höchsten Sinne Lebendige. Eben darum aber kann die Thierbildung nicht der alleinige, ja nicht einmal der vorzüglichste Gegenstand der Plastik sein, sondern diese muß sich an die Darstellung des intensiveren, innerlich wie äußerlich reicheren und bewegteren Lebens machen, jenes Lebens wie es der Mensch lebt.

Der vorzüglichste und eigentliche Gegenstand bildnerischen Schaffens ist also der Mensch. Er ist ja jenes Wesen, in welchem die beiden Welten, die materielle und immaterielle, die sinnliche und geistige, ihre reinste Vermählung gefeiert und zur hypostatischen Einheit sich zusammengeschlossen haben. Er ist die Krone und der Glanzpunkt der Schöpfung, das Meisterwerk der Hand des höchsten Bildners und Schaffers selbst, des allmächtigen Gottes, der ihn nach seinem Bilde und Gleichniß „gebildet." Der Mensch ist sonach als „Gebilde" in das Dasein gesetzt worden; und eben deßhalb ist auch seine Gestalt der Vorwurf der Bildnerei.

§. 41.

Eigentliche Aufgabe der Bildnerei.

Aus dem Inhalte des vorigen Paragraphen geht zwar zur Genüge hervor, daß die Darstellung des Menschen die eigentliche Aufgabe der Plastik sei. Gleichwohl scheint es nicht überflüssig, noch etwas ausführlicher hierüber zu sprechen. Selbstverständlich kann sich der bildende Künstler nicht damit begnügen, eine Gestalt zu fertigen mit bloßen Formenumrissen, die eine Verbindung von Linien, Flächen und Wölbungen repräsentiren, sondern er muß vor Allem darauf bedacht sein, diese Gestalten als lebendige darzustellen. Es entsteht nun die Frage, ob jede lebende durch solche Umrisse bezeichnete Gestalt als solche Gegenstand der Bildnerei sein könne, oder mit anderen Worten, ob die plastische Kunst es damit zu thun habe, den nächst besten Menschen zu porträtiren?

Diese Frage wird sich uns leicht beantworten, wenn wir uns daran erinnern, daß der Mensch als Ebenbild Gottes geschaffen ist und daß nur derjenige Mensch die Gottebenbildlichkeit und Gottähnlich-

keit sich bewahrt hat, dessen Seele sich durch vollkommenes ethisches Verhalten[1]) mit dem göttlichen Willen in Uebereinstimmung befindet und sich des göttlichen Wohlgefallens zu erfreuen hat. Es hat demgemäß Schelling jedenfalls eine tiefe Wahrheit ausgesprochen, als er die Bemerkung machte, daß die Plastik sich einzig durch Darstellung von Göttern genügen könne, ein Wort, das Schelling zwar nicht ganz buchstäblich in dem Sinne genommen wissen wollte, als hätte die plastische Kunst niemals ihre Höhe erreicht, wäre sie nicht durch die Religion aufgefordert worden, Götter darzustellen, sondern insofern, als die Plastik an und für sich selbst, wenn sie nur sich selbst und ihren besonderen Forderungen genügen will, Götter darstellen muß, indem es als ihre Aufgabe erscheint, das absolut Ideale zugleich auch als das Reale darzustellen, was an und für sich selbst nur in göttlichen Naturen sein könne. Wir können von unserem Standpunkte aus diese Worte Schellings ganz gut acceptiren, wenn wir anstatt „Götter" gottähnliche Menschen setzen, die allein die Idee des Menschen vollkommen in sich realisirt haben.

Wie es also die großen Meister des classischen Alterthums als ihre vorzüglichste Aufgabe betrachteten, Götterstatuen zu bilden, d. h. den religiösen Ueberzeugungen und den Anschauungen über ihre Götter Ausdruck zu geben, so muß es für die christlichen Bildhauer als die vorzüglichste Aufgabe erscheinen, Statuen von Heiligen und solchen höher angelegten und vor der Mehrheit ausgezeichneten Naturen zu bilden, die in ihrem Leben und Wirken besondere, für die Allgemeinheit frucht- und segenbringende Ideen zu realisiren bestrebt waren. Daß unsere Zeit nicht mit Götterbildungen sich befassen dürfe, ist schon aus dem einzigen Umstande klar, daß wir uns eben nur für Dasjenige vollbegeistern können, was wir glauben, oder doch nur für solche Erzeugnisse, deren Inhalt wenigstens für ihre Urheber Gegenstand wirklichen Glaubens war. Wir sind demnach vollkommen mit Lotze (Geschichte der Aesthetik, S. 574) einverstanden, wenn er hervorhebt, daß die Künstler sich in das Gebiet der christlichen Ueberlieferung zu vertiefen haben, wenn sie auch selbst nicht gläubig sein sollten, weil sie dann wenigstens den Vortheil haben, aus einer Gedankenwelt zu schöpfen, die der Mehrheit der Menschen in kunstsinnigen Völkern bekannt ist, und die, wenn nicht allen Ueberzeugungen, so doch den wesentlichen Stimmungen unseres Gemüthes vollkommen entspricht.

Nach diesen Bemerkungen können wir unsere oben gestellte Frage

[1]) cfr. Dursch, symb. Ch. S. 168.

nur dahin beantworten, daß, wie der Kunst überhaupt so auch der Plastik die Aufgabe gestellt werden müsse, die gegebene Wirklichkeit nicht bloß nachzuahmen und zu copiren, sondern zu idealisiren.

Dieses Idealisiren wäre dem Künstler allerdings wesentlich erleichtert, wenn ihm ein gewisser Normaltypus der schönen Menschennatur vor Augen stünde. Da aber jede Rede von einem Normaltypus der menschlichen Gestalt als eitel bezeichnet werden muß, so bleibt dem Bildner nichts Anderes übrig, als das Verfahren der griechischen Meister nachzuahmen, die ihre idealen Gestalten in folgender Weise zu gewinnen suchten.

Ueberzeugt und durch die Erfahrung belehrt, daß die Natur selten oder fast nie einen ganz vollkommenen Menschenleib hervorbringe, sammelten sie das, was sie in einzelnen Leibern Schönes fanden und machten daraus Ein ganzes naturwahres Bild, eine gesunde, vollkommen harmonische Schönheit.[1]) Indeß kann es zur Gewinnung eines solchen Idealbildes nicht genügen, bloß jene schönen menschlichen Formen, die einem natürlichen Bildungsgesetze genau entsprechen, zu verbinden, sondern man muß auch darauf Bedacht nehmen, daß der Mensch auch eine geistige Bestimmung habe, die erreicht werden soll und daß darum nur diejenigen seiner natürlichen Formen als wahrhaft schön gelten können, die in ausdrucksvoller Weise die Erfüllung dieser Bestimmung versinnlichen. Mit anderen Worten könnte man diesen Gedanken auch so ausdrücken: es ist die Hauptaufgabe der bildenden Kunst, daß sie die Gestalten, welche sie darstellt, innerlich wahr und tief erfasse und lebendig empfunden, ihrer wahren Idee gemäß, darstelle. Diese innerliche Wahrheit ist aber nur da möglich, wo der Künstler lebhaft durchdrungen ist von der Idee, daß Seele und Leib einander entsprechend und in Eins genaturt seien, daß die Seele es sei, die ihren Leib sich baue, ihrer eigenen seelischen Natur gemäß, so daß die Proportionen der Seele und des Leibes sich gegenseitig entsprechen, und was seelenhaft im Leibe sei, leibhaftig aus ihm herausschaue. Wir stimmen darum vollkommen mit Schelling überein, wenn er (in seiner Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur p. 46. 47) als das Höchste der Plastik das vollkommene Gleichgewicht zwischen Seele und Leib bezeichnet und daran erinnert, daß sie weder den Leib auf Kosten des Geistes, noch den Geist auf

[1]) Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte S. 16, führt eine Stelle aus einem im Mittelalter beliebten Unterhaltungsbuche an, die uns auch für die spätere Zeit Dasselbe bestätigt.

Kosten des Leibes erheben dürfe. Wir müssen demnach hier wiederholen, was wir schon früher andeuteten, daß die Sculptur eine adäquate Verleiblichung des Geistes anzustreben und das Geistige ganz körperlich auszudrücken habe.

§. 42.

Fortsetzung.

Haben wir auch die eigentliche Aufgabe der Plastik darin gefunden, daß sie den menschlichen Leib idealisirt und durch den Geist verklärt darstelle, so kann immer noch die Frage entstehen, ob der Künstler in seinen Gebilden den vorübergehenden Stimmungen und Affecten der Seele Ausdruck geben, ob er also eine bestimmte einzelne Handlung aus dem Ganzen herausheben, oder ob er den festen bestimmt ausgeprägten Charakter eines Menschen zur Darstellung bringen solle. Um diese Frage richtig beantworten zu können, glauben wir an einen Gedanken Schellings erinnern zu sollen, welchen Lasaulx folgendermassen reproducirt: „Jedem Naturwesen liegt eine geistige Idee zu Grunde, deren sinnliche Erscheinung es ist; jedes Individuum, welches entsteht und vergeht, hat einen Höhepunkt, eine Akme seines Lebens, in welcher es seiner Idee am meisten entspricht; jeder echte Mensch einen Moment des Lebens, worin sich der ideale Mensch, welcher den Kern seines Daseins bildet, am meisten herausgearbeitet zeigt. Diesen ewigen Moment soll auch der bildende Künstler ergreifen, und der Zeitlichkeit enthoben, in seinem Bildwerke festhalten, ganz so wie auch von dem Tragödiendichter gefordert wird, daß er seinen Helden in demjenigen Momente des Lebens darstelle, in welchem sich das Schicksal seines ganzen Lebens offenbart und erfüllt." Dieser „eine Moment im Leben des Menschen" kann unserm Dafürhalten gemäß nichts Anderes sein als was man sonst Charakter nennt. Denn Charakter legen wir eben einem Menschen bei, in so ferne alle seine Handlungen in moralischer Hinsicht unter einen Gesichtspunkt gebracht werden können und verstehen darum unter Charakter eine herrschende Gemüthsstimmung, die allen seinen Handlungen zu Grunde liegt und für sich selbst ihrerseits die durch viele Uebung erworbene freie Entschiedenheit der intelligibeln Willensbestimmung des Menschen ist. Nicht von Anfang an hat der Mensch einen bestimmt fixirten Charakter, sondern erst allmählig gewinnt er einen solchen, und wenn er den seinen eigenen individuellen Anlagen sowie den wahren ethischen Grundsätzen und den

idealen Lebenszwecken entsprechenden Charakter gewonnen hat, dann steht er auf dem Höhepunkte seines Lebens, dann hat er die Akme seines Lebens erreicht. — Daraus ergibt sich denn die Forderung, daß der plastische Künstler die Menschenbilder so darzustellen habe, daß darin mehr das Feste, Bleibende und Beständige des in sich beruhenden Charakters (τὸ ἦθος), als die vorübergehende Leidenschaft des Augenblickes (τὸ πάθος) ausgedrückt werde.

Ist nun auch die augenblicklich vorübergehende Leidenschaft nicht eigentlicher Gegenstand der Darstellung, so folgt daraus doch keineswegs, daß der Künstler auch nicht einzelne Handlungen darstellen könne. Vielmehr sind es gerade die Handlungen, in denen sich der Charakter des Menschen offenbart. Demnach schließt die Forderung charakteristischer Darstellung keineswegs eine bis zu einem gewissen Grade der Monumentalität fortgeschrittene Erstarrung des Lebens in sich, vielmehr verlangt sie ausdrückliche Handlungen, Beziehungen der Figur zur Außenwelt und Bewegung des Körpers. Wir können darum vollkommen mit Jungmann uns einverstanden erklären, wenn er (S. 335) sagt: „Die plastische Kunst ist ihrem Wesen nach pragmatisch, d. h. der wesentliche Inhalt ihrer Gebilde, das eigentliche Object ihrer Darstellung ist Handlung. ... Immer ist es ein bestimmter, ein bedeutungsvoller Augenblick des Lebens, in welchem der Gegenstand seiner Nachbildung dem Künstler vorschwebte, den er im Erz oder Marmor verewigte; immer verbindet unser Geist mit Hilfe der Phantasie mit jenem Einen eine ganze Kette anderer Momente, vorhergehender und folgender, schaut in der starren Gestalt, die sich dem Auge zeigt, den handelnden Geist und das ohne Stillstand sich bewegende Leben."

Die obige Frage läßt sich also kurz dahin beantworten, daß der Bildner nur charakteristische Handlungen darzustellen habe, d. h. Handlungen, in denen sich der getreue Charakter des Menschen manifestirt. Selbstverständlich kann aber der plastische Künstler nicht eine zum vollen Abschlusse gekommene Handlung, nicht eine vollendete That, die eine Reihe von Momenten in sich befaßt, darstellen, sondern er muß einen einzigen bestimmten Moment, ein einziges Motiv herausheben. Daß es hiebei keineswegs gleichgiltig sein könne, wie der Künstler bei der Wahl dieses Einen Motives zu Werke gehe, versteht sich von selbst. Denn, wenn ein schönes Kunstwerk Nichts an sich haben darf, was das Vergnügen der Anschauung stört, so darf der Künstler auch aus einer Reihe von Momenten einer Handlung nicht einen solchen wählen, der sich nur durch eine Gestalt darstellen ließe, deren Anblick, besonders bei fortgesetzter Betrachtung, dem Auge mißfallen müßte.

Es gibt Affecte und Grade von Affecten, die sich im Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Leib in so gewaltige Stellungen setzen, daß alle die schönen Formen, die ihn im Zustande der Ruhe umschreiben, verloren gehen. Diese hat mithin die bildende Kunst ganz zu vermeiden, oder sie muß dieselben auf niedere Grade herabsetzen, in welchen sie eines Maaßes auch von äußerer Schönheit fähig sind.

Sind hierin Alle einig, so gehen bezüglich anderer Momente die Ansichten auseinander. Lessing z. B. meint, die bildende Kunst dürfe, da sie ihrem Gegenstande unveränderliche Dauer gibt, Nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Lotze[1]) dagegen bekämpft diesen Satz, weil dadurch die Kunst eine zu starke Einbuße an dankbaren Gegenständen erfahren müßte und weil derselbe auch mit einem andern von Lessing aufgestellten Satze in Widerspruch stehe, nach welchem „zur Darstellung nicht das Aeußerste einer Handlung, sondern ein vorbereitender Moment zu wählen sei, welcher der Phantasie gestatte und sie einlade, in bestimmter Richtung über das Gesehene zu Nichtdargestelltem fortzugehen." Wir unsererseits stimmen hier mit Lotze überein, sowie wir auch nicht umhin können, uns mit der allgemeinen Lösung, welche er der ganzen Frage gibt, einverstanden zu erklären, welche Lösung er in folgenden Worten zum Ausdruck gebracht hat: „Der Künstler soll uns Augenblicke vorführen, die wir um ihrer Bedeutung willen zu ewiger Betrachtung fixirt zu sehen wünschen müssen. Diese Augenblicke sind nicht die der geschehenden That, welche an sich immer ein gemeiner physischer Vorgang ist, sondern die Bewegungen des Gemüthes vor ihrer Ausführung und nach derselben, die geistigen Zustände also, durch die sie erklärt oder durch die über sie gerichtet wird. Ja wir müssen hinzufügen: die geistigen Zustände, welche die Möglichkeit der That, nicht ihre Wirklichkeit herbeiführen, oder welche neben der Wirklichkeit mindestens die Möglichkeit versinnlichen, daß sie unausgeführt geblieben wäre. Nicht der ungemischte Trieb, mit dem der äußerste Affect zweifellos zu einer bestimmten That und zu keiner anderen führt, kann uns künstlerisch reizen, denn er ist thierisch; menschlich ist nur der schwebende Kampf der Motive, oder die zögernde That, welche die zurückhaltenden Beweggründe ahnen läßt. Jeder weitläufige malerische oder bildnerische Apparat gewaltsamer Bewegung oder Stellung, der nur zum Behufe der physischen Vollendung einer That aufgeboten wird, erdrückt die Darstellung dieses

[1]) S. 560.

wichtigsten Inhaltes oder lenkt doch die Aufmerksamkeit unvortheilhaft von ihr ab. Deßhalb soll die Plastik zwar nicht an sich die lebhafte transitorische Bewegung scheuen, aber sie doch nur soweit anwenden, als sie naturgemäß die Erscheinung eines geistigen, entweder an sich dauernden oder der ästhetischen Vereinigung würdigen Zustandes und nicht die bloß physische Ausführungsbedingung einer gleichgiltigen Handlung ist."

§. 43.

Der Ausdruck eines plastischen Werkes.

Wir sind nun zu dem Resultate gelangt, daß der bildende Künstler besonders die Bewegungen des Gemüthes, die geistigen Zustände der von ihm handelnd gedachten Personen zur Darstellung zu bringen habe. Die Kunst, die inneren Gefühle eines Menschen durch gewisse äußere Andeutungen klar und faßlich darzustellen, bezeichnet man als „Ausdruck," und ist von der größten Wichtigkeit, weil man nur dann von einem Gegenstande sagen kann, daß er gut charakterisirt sei, wenn er den richtigen Ausdruck besitzt. Um aber einen richtigen Ausdruck hervorbringen zu können, muß der Künstler sich angelegen sein lassen, alle jene Gestalten und Veränderungen kennen zu lernen, welche im menschlichen Körper vor sich gehen, je nachdem das Gemüthsleben von verschiedenen angenehmen oder schmerzlichen Regungen bewegt wird. Da dieß vorzugsweise Sache einer genauen psychologischen Beobachtung ist, können wir uns nicht damit befassen, alle die Regeln des Ausdrucks festzustellen, sondern begnügen uns mit einigen Andeutungen über die Haltung des wichtigsten Theiles, nämlich des Kopfes. Im Gefühle der Demuth, Schande und Sorge neigt sich das Haupt nach vorwärts, in Mitleid und schmachtender Sehnsucht dagegen wendet es sich auf eine Seite, während es sich erhebt und emporhebt im Hochmuthe und in eigensinniger Beharrlichkeit. Bei Erstaunen und Ueberraschung macht der Kopf eine Bewegung nach rückwärts, während er bei Verachtung, Verspottung, Zorn und Unwillen eine rasche Aufeinanderfolge von Bewegungen wiederholt. — Daß auch die übrigen Theile des Körpers nach den verschiedenen Gemüthsbewegungen sich verschiedentlich bewegen, braucht für Den nicht bewiesen zu werden, der sich einmal von dem unerschöpflichen Wechselzusammenhang jedes Theiles mit jedem und von dem Widerhall, den die leiseste Verschiebung des einen

in der Stellung oder Spannung der übrigen hervorbringt, überzeugt hat. In der Haltung, Stellung und Bewegung muß also der bildende Künstler das Seelische auszudrücken wissen, da das Stein- und Erzantlitz nicht sprechen kann und da es der Plastik versagt ist, das am meisten seelenhafte Organ des Leibes, den Blick und das Feuer des Auges darzustellen. Wie es aber des Künstlers Pflicht ist, für die bestimmte Seelenstimmung den entsprechenden körperlichen Ausdruck zu kennen, so ist es anderseits auch Sache des Beobachters, daß er sie zu unterscheiden und zu verstehen lerne. Es muß demnach allgemein festgehalten werden, daß Stellung und Geberde[1]) die Stelle

[1]) Die Geberdensprache ist bei keinem Volke besser als bei dem italienischen entwickelt. Und zwar sind die jetzt gebräuchlichen Gesticulationen größtentheils dieselben wie jene der Alten, weßhalb zum Verständniß der antiken Bildwerke die Kenntniß der Gesticulationen der Italiener nicht bloß förderlich, sondern sogar nothwendig ist. Wir glauben darum dem Leser einen Gefallen zu erweisen, wenn wir ihn aufmerksam machen auf das Werk des Kanonikers Andrea de Jorio „die Geberden der Alten, erforscht in der Gesticulation der Neapolitaner," Neapel 1832, welches in der Form eines Wörterbuches verfaßt ist und in alphabetischer Ordnung die verschiedenen Geberden beschreibt, durch welche jede Leidenschaft, jedes Gefühl und jede Idee regelmäßig bei den Neapolitanern ausgedrückt wird. Und da nach den Beobachtungen des Cardinals Wiseman die Gesticulationen der Neapolitaner als die conventionelle Sprache von ganz Italien angesehen werden können, so haben die in obigem Werke gelieferten Beschreibungen auch allgemeine Bedeutung und bilden ein vorzügliches Hilfsmittel zum leichteren Verständniß nicht bloß der antiken, sondern auch der späteren italienischen Kunstwerke. Der gelehrte Cardinal Wiseman geht bei Besprechung des belobten Werkes gerade auf diesen letzteren Punkt ein (siehe dessen Abhandlungen über verschiedene Gegenstände. Regensburg, Manz 1854. III. Bd. S. 457—476) und zeigt die Bedeutung dieser Gesticulationen an dem sprechendsten Gemälde, das je gemalt wurde, an Leonardo da Vinci's „letztem Abendmahle," an welchem gerade die Hauptschönheit übersehen werde, wenn man die Action der Figuren als die Ausdrucksweise ihrer Worte und Empfindungen nicht verstehe.

Wir erlauben uns darum diesen Passus aus der citirten Abhandlung hier einzuschalten.

„Man nehme z. B. die Figur des Judas. Das Evangelium gibt uns zwei Merkmale von ihm, — daß er ein Dieb war und den Beutel führte. Letzteres Merkmal wurde von jedem Maler leicht aufgefaßt und als das Sinnbild des ersteren angesehen. Gleichwohl führt der heilige Text beide getrennt auf. Das Genie Leonardo's kam allein darauf, beide im Gemälde auseinander zu halten. In seiner rechten Hand hält der Verräther einen Beutel; seine Linke dagegen ist ausgestreckt und leicht gebogen, so daß die Finger, beginnend mit dem Zeigefinger und fort bis zum letzten, eine Art Kurve bilden, gerade in der Stellung, die noch jetzt den Diebstahl bezeichnet; und so ahmt sie wirklich die Handlung des Stehlens nach, wobei das Ding, das er stiehlt, zu ihm hergezogen und in seine Hand ein-

der Worte ersetzen, diesen Kraft und Nachdruck geben. Die Bildnerei muß eben damit sich helfen, daß sie den ganzen Körper sprechen läßt, wie es der oder vielmehr die Bildner der Gruppe des Laokoon in so ausgezeichneter Weise verstanden haben. In diesem Werke sehen wir nämlich das Ebenbild eines bejahrten Mannes von ungeschwächter Kraft, krampfhaft zusammengezogen in Folge des Giftes der Schlangen, welche sich um ihn ringeln und ihn beißen. Der Krampf jagt durch seinen Körper, jagt bis zu den Füßen hinab. Aber das ist nicht all' die Qual, die er zu tragen hat; er theilt auch die der beiden Knaben an seiner Seite, die offenbar seine eigenen Kinder sind und zu ihm nach Beistand und Rettung aufblicken. Alle Versuche, ihre Leiden zu lindern, sind erfolglos; er überläßt sich selbst einem Zornesausbruche, einer geistigen Agonie. Convexe Linien, mit geraden und concaven sich durchkreuzend, herrschen in seinem Angesichte vor, um die Aufregung darzustellen; dieser Kampf ist ausgedrückt durch die winkeligen Formen, welche an den Punkten sowohl, wo die Muskeln sich aus dem Fleische emporheben, so wie auch an denen, wo sie dahin zurückfallen, angewendet worden sind, um die heftige Spannung der Nerven und Sehnen desto anschaulicher zu machen. In diesem höchsten Momente

---

geschlossen wird. Der Maler ließ zudem durch eine geschickte Erfindung keinen Zweifel über die Wichtigkeit der Action. Denn während alles übrige Brod auf der Tafel von geringer Qualität ist, legte er gerade in den Bereich von Judas' Hand einen weißen Leib, als den Gegenstand, nach dem er verlangt. Durch dieses einfache Mittel bestimmt er nicht bloß die Action, sondern gibt uns die verächtlichste und abscheulichste Idee von dem geizigen Schuft, der so die Verwirrung, welche die offene Erklärung seines Meisters, es sei ein Verräther unter der Gesellschaft, hervorrief, dazu benützte, um ein elendes Stückchen weißen Brotes zu rapsen. Und wirklich scheint ihn seine Haltung so darzustellen, als schaue er rings herum, um zu sehen, ob Alle so eingenommen seien, daß seine Hand, die sich in entgegengesetzter Richtung von seinem Auge bewegt, den Diebstahl vollführen könne.

Wenn wir uns von dieser vollkommen in Fleisch und Blut übergegangenen Gemeinheit zu der Hauptfigur, dem reinsten und süßesten Ausdruck menschlicher Vollkommenheit wenden, so haben wir genau die Haltung und Action, welche bei liebender Betheuerung erfordert wird; die Hände mit der Fläche nach oben abwärts sinkend; das Haupt vorwärts geneigt und auf eine Seite gesenkt. Keine andere Action war im Stande, die Worte: „Einer aus Euch wird mich verrathen,“ so gut auszudrücken. Es war ein Meistergedanke des Künstlers, diesen Moment für den Gegenstand seines Gemäldes zu wählen, da gerade dieser Moment jede Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und die größte Action zuließ. Zu seiner Rechten haben wir den heiligen Johannes in der ausgeprägtesten Haltung des liebenden Schmerzes, d. h. mit ineinander verschlungenen Fingern. Die vorwiegende Empfindung des heiligen Petrus dagegen ist glühender Eifer; sich auf den Rücken des

des Todeskampfes behält er doch immer noch so viel Würde in seinem Angesichte, seinem Körper und seinen Bewegungen, daß er, wie furchtbar auch sein Leiden, auch nicht einen einzigen Zug verräth, welcher unschicklich oder unanständig wäre. Es scheint, als ob er darnach kämpfe, alle Kraft seiner geistigen Energie im Herzen zu concentriren gegen die Qualen, welche auf so Ehrfurcht gebietende, auf so Schrecken erregende Weise seine Muskeln schwellen, seine Nerven zusammenziehen. Seine Brust hebt sich kaum, sein Bauch ist eingefallen, die Seiten sind hohl — Alles bietet den Ausdruck der krankhaften Zusammenziehung, der Erstickung, entsetzlicher Qual und ungewöhnlicher Hochherzigkeit.

§. 44.

Das sogenannte griechische Profil.

Wir haben schon weiter oben angedeutet, auf welche Weise sich die alten griechischen Künstler ihre idealen Menschengestalten entwarfen, ohne uns jedoch ein solches Gebilde in seiner Totalität zur Anschauung

Judas stemmend, auf seines Bruders Fuß tretend, drängt er den Johannes mit den heftigsten Geberden, sich genau zu vergewissern, wer der Verräther sei. Ein Italiener würde Dieses sogleich verstehen, wenn er den Zeigefinger auf die Brust des Johannes gedrückt sähe. Zu gleicher Zeit drückt sein erhobener rechter Arm mit einem Messer in der Hand einen entschiedenen Entschluß, das Leben seines Meisters im Nothfall mit Gewalt zu vertheidigen, ganz gut aus. Ein anderer Apostel indessen, der für Jakobus gehalten wird, faßt ihn bei der Schulter, um ihn zurückzuziehen, während von den zwei anderen Figuren auf dieser Seite Andreas seine Hand in einer Stellung erhebt, die Staunen, vermischt mit Schrecken, ausdrückt, und Philippus stehend sich vorwärts beugt, um den Grund der Bewegung zu erfahren, den ihn seine Entfernung nicht hatte hören lassen. Auf der andern Seite unseres Heilandes herrscht ein gleicher Ausdruck: ein Apostel ist im Begriff, alles Ernstes zu fragen, wer der Elende sei; und Judas neben ihm bezeugt nicht weniger ernstlich seine eigene Unschuld. Sein Haupt neigt sich auf eine Seite, indem er seine Hände auf's Herz preßt und zu gleicher Zeit seine Gewänder zu öffnen scheint, um dasselbe vor seinem Meister bloß zu legen. Die letzte Figur auf dieser Seite drückt offenbar aus, daß sie das Ding für unmöglich hält, die Lage der Hände und das Haupt sind so, wie sie in Italien einen solchen Zweifel ausdrücken würden; und die Person, welche steht und mit ihren beiden Händen auf unseren Heiland weist, während sich ihr Haupt gegen ihren ungläubigen Nachbar wendet, gibt hiedurch eine ebenso deutliche Antwort, indem sie ihren Erlöser zur ausdrücklichen Erklärung auffordert. Eine andere zwischen ihnen versichert ihn ruhiger von der Thatsache."

vorzuführen. Dieses soll nun hier geschehen, weil es gewiß wünschenswerth erscheint, jene Schönheitsmuster in Form und Gesichtsausdruck, die allgemein als die vollkommensten angesehen und bezeichnet werden, kennen zu lernen, wenn auch nicht, um sie sclavisch nachzuahmen, so doch, um daran einen Führer und einen Rathgeber zu haben. Wir entnehmen die folgende Erläuterung über „die griechischen Begriffe von Schönheit" dem sehr empfehlenswerthen Büchlein von G. L. Feldmann: „Der Kunstfreund und Kunstkenner." S. 41—45 dieses Büchleins ist zu lesen, wie folgt: Das Profil der besten griechischen Büsten oder Statuen ist von einer fast geraden und nur in der Gegend der Nase und Stirne leicht gekrümmten Linie gebildet. Je tiefer der Einschnitt, welcher die Nase von der Stirne trennt, desto weniger gefällig ist das Profil: man nehme die Büsten von Sokrates und Plato als Beweis.

Die Schönheit der Augenbrauen besteht in der Feinheit und Zartheit des Haarstreifens; je dünner die Linie, je zarter deren Krümmung, desto größer wird die Ruhe, die sich dann im Auge ausdrückt. Wollten die Alten bei ihren Statuen schwarzes Haar und folglich einen gewissen strengen Ernst ausdrücken, so gaben sie den Augenbrauen eine gewisse schneidende Schärfe, wie in ihren Jupiters, Plutos u. s. w. Bei den Gottheiten, welche lichtes Haar charakterisirte, wie bei den Statuen von Venus, Ganymed, Apollo, findet sich keine Spur von dieser Schärfe des Abschnittes.

Das Haar ist auf den Statuen der Alten gewöhnlich kraus; ausgenommen hievon sind natürlich die Porträts. Auf Frauenköpfen und besonders auf Köpfen junger Mädchen ist es zurückgeschlagen und auf dem Scheitel in einem einzigen Knoten befestigt; es zeigt jedoch eine gewisse wellenhafte Bewegung, um durch das abwechselnde Spiel von Licht und Schatten dessen Ueppigkeit zu bezeichnen.

Eine viereckige Nase, d. h. eine Nase, deren oberer Theil nicht scharf, sondern voll und breit ist, eignet sich zu einer offenen und heiteren Stirne.

Mäßige Fülle der Wangen bringt die Wirkung hervor, die Stirne in mehreren Theilen abgesondert und eine größere Entwicklung des Muskelvolumens erscheinen zu lassen.

Die Stirne ist von sehr mäßiger Höhe, wie sie bei uns eine niedrige genannt würde, doch in genauem Verhältnisse zu den andern Gesichtstheilen. Das weicht zwar ganz von unseren Begriffen, doch nicht von der Natur ab; denn die Stirne ist am niedrigsten in der Blüthe der Jugend und wird immer höher und höher, je weiter wir

im Alter vorrücken, so daß eine hohe und kahle Stirne das Attribut des Alters, nicht der Jugend und Schönheit ist. Auch das Haar nimmt eine runde Form an und schließt die Schläfen ein, so daß es mit den übrigen Theilen des Gesichtes ein vollkommenes Oval bildet und nicht mit zwei zurücktretenden Winkeln von nackter Haut auf jeder Seite, welche Linien die Harmonie stören und die Regelmäßigkeit der unteren Höhlungen zerstören.

Die untere Lippe ist etwas voller als die obere, damit sie anmuthiger zum Kinne abgleiten kann, dessen Schönheit in dessen Rundung besteht und nicht in dem Grübchen, das so wie bei den Wangen nur eine Zugabe ist.

Lachende Miene gaben die Alten nur ihren Satyren, um Ausgelassenheit, Unmäßigkeit, Thorheit und Rohheit auszudrücken.

Sie waren selbst bei den verschiedenen Formen des Ohres sehr ängstlich, welches mit der pünktlichsten Zierlichkeit geformt wurde.

Schöne Augen wurden in der Länge etwas mehr gekürzt, als bei den Werken der besten italienischen Künstler; aber sie waren groß im Umfang und Gestalt und mit der gewissenhaftesten Strenge eingerahmt. Die das Auge einschließenden Knochen waren weder groß noch hervorragend, um das Gesicht nicht breit oder dreieckig zu machen.

Bei männlichen Figuren ward eine schön gewölbte Brust für eine Schönheit gehalten. Bei den weiblichen hingegen war sie enger, sanft geschwellt, mit kleinen mehr angedeuteten Brüsten; und deßhalb pflegten die jungen Mädchen mit einem gewissen Marmorstaube von der Insel Naxos ihre Brüste zu bestreuen, um deren übermäßige Größe zu verhüten.

Die Schönheit einer jugendlichen Hand bestand bei den Griechen in mäßiger Fülle, mit kaum sichtbaren Andeutungen, wie flüchtige Schatten, in den Fingergelenken. Die Finger in schönem Ebenmaaß immer schmäler zulaufend; und wollten sie auf einer vollen, fleischigen Hand Grübchen andeuten, so zeigten sie nicht das Gelenke an, so krümmten sie nicht das letzte Glied, wie dieß die Neueren thun.

Ihre Beine waren fleischig, das Schienbein und die Knorpel kaum sichtbar; so daß das Knie sich zart und gleichförmig anschwellt von der Hüfte bis zum Beine und nicht durch erhabene oder vertiefte Stellen unterbrochen ist; das war ihre stete Uebung, ihr stetes Augenmerk.

Sie thaten den Fuß nicht zusammenpressen, wie wir es, vielleicht in Folge des Mißbrauches enger Schuhe, thun. Je weniger der Fuß zusammengedrückt ist, desto schöner ist dessen

Form. Sie machten auch die Nägel breiter und flacher als wir.

Die Muskeln sind nie übertrieben; sie sind jederzeit die hübschesten und für den Gegenstand, wie für die Einfachheit von dessen Formen und Attituden die angemessensten. In dem Maaße, in welchem den Umrissen oder Muskeln mehr oder weniger Bewegung oder Spannung verliehen wird, ist der Adel des Gesichtes gesteigert oder verringert. Ein großer Mann gesticulirt wenig und verrenkt noch weniger seine Glieder. Eine einzige Contour deutet seine Leidenschaften an; aber man sieht in ihr auf der Stelle den Kampf, welchen er kämpft, sie zu unterdrücken oder den Geboten der Klugheit, des Anstandes oder der Gerechtigkeit unterzuordnen.

Die Attituden ihrer Götter stimmen vollkommen mit ihrer Würde überein; nur zwei griechische Gottheiten wurden aufgefunden, welche die Beine gekreuzt oder ihre Füße in eine unwürdige Lage gebracht zeigten; und wer weiß, warum sie so dargestellt wurden?

Wir haben schon erwähnt, daß wir die in Vorstehendem beschriebenen Formen nicht als absolute Normen, die der bildende Künstler zu befolgen habe, betrachten wollen und dürfen, schon darum nicht, weil, wie wir im vorausgehenden Paragraphen hervorhoben, die verschiedenen darzustellenden Seelenstimmungen auch verschiedene Gestaltungen des Körpers bedingen. Wenn darum behauptet ist worden (von Hegel), daß das griechische Profil dem Ideale der Schönheit an sich zukomme, so ist dieß zum mindesten übertrieben, und gewiß hat Lasaulx Recht, wenn er geltend macht, daß gleichwie im wirklichen Leben das schönste Gesicht einer großen Verschlimmerung, das häßlichste einer ungemeinen Verschönerung fähig ist, wenn reine Sitten, edler Anstand, und ein lebendiger wohlwollender Geist den Körper beleben, so auch in den Abbildern der höheren Wirklichkeit, welche die plastische Kunst uns bietet, weniger schöne Formen, wenn Seele und Geist sie erfüllen und modeliren, mehr Adel der Schönheit entfalten und schöner und lebensvoller erscheinen können, als die schönsten Formen ohne Seele. „Es muß darum," — um diesen wichtigsten Grundsatz nochmals in Erinnerung zu bringen —, „auch, damit die Seele in ihrem Leibe vollkommen zur Erscheinung komme, und beide, Seele und Leib, als ein lebendiges Ganzes erscheinen, die ganze Haltung, Stellung und Bewegung der Bildwerke eine völlig natürliche, ungezwungene sein, wir müssen den Eindruck haben, als ob das Bild die Stellung von selbst eingenommen habe, und als ob insbesondere das ruhige in sich

abgeschlossene Götterbild in derselben Stellung, eben weil sie seiner Idee gemäß ist, ewig bestehen könne."

§. 45.

Statue, Gruppe, Relief.

Wir haben früher einmal die plastische Kunst als eine wesentlich pragmatische bezeichnet und hervorgehoben, daß dieselbe ausdrückliche Handlungen, Beziehungen der Figur zur Außenwelt und Bewegung des Körpers darzustellen habe. Demgemäß können wir nicht unbedingt der Meinung neuerer Aesthetiker beipflichten, nach welcher die Plastik nur die einfache Ruhe versinnbilden dürfe, weßhalb sie sich auch ausschließlich „auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charaktere einschränken" müsse. Die Plastik soll ja nach unserer Ansicht nicht zur Monumentalität erstarrte Figuren, sondern lebensvolle Wesen gestalten. Nun ist es allerdings richtig, daß das Wesen des Menschen objective in der einen von ihrer Seele erfüllten Gestalt seines Leibes ganz ausgedrückt ist, allein daraus folgt nach unserem Ermessen nur, daß schon das Einzelwesen ein entsprechender und vollkommen ausreichender Gegenstand der Plastik sei, nicht aber, daß diese sich auf die Darstellung der Einzelgestalt ausschließlich zu beschränken habe. Es können vielmehr recht gut in einer Gruppe mehrere Personen gegen einander wirken oder auf einander bezogen werden, ohne daß der Charakter des Plastischen aufgehoben ist. Haben ja auch die griechischen Künstler sich nicht auf Einzelgestalten beschränkt, sondern auch kleine Gruppen von zwei oder drei Gestalten, die innerlich zusammengehören, gebildet, wie z. B. Leto, auf jedem Arme eines ihrer Kinder, Apollon und Artemis, tragend; Demether, Persephone, Jakhos und Demeter, Chloris, Triptolemos, der blühenden Jungfrau gegenüber der blühende Jüngling, beide in der Mutter sich einigend, zwei Knospen an einem Zweige; die Gruppe des Laokoon u. s. w. — Allerdings ist es richtig, daß bei Darstellung von Gruppen dem Künstler es sehr leicht begegnen kann, daß er die Grenze des Plastischen überschreitet und in das Gebiet des Malerischen übergreift, allein wegen dieser Gefahr, die dem Künstler große Selbstüberwindung und Behutsamkeit zur Pflicht macht, wird man doch das Gebiet des Plastischen nicht verengern dürfen. Dieser Gefahr des Uebergreifens in das Malerische ist der Künstler auch bei der Statue ausgesetzt und er erliegt derselben jedesmal, wenn

das Seelische einer Gestalt „außer sich“ hingestellt wird, so daß es ganz von einer andern abhängig gedacht werden muß. Nur der bildende Künstler, der seinen Gestalten einen Ausdruck zu geben versteht, der sie in sich völlig gesammelt erscheinen läßt, zeigt plastischen Stil. Diese geforderte „Geschlossenheit der Persönlichkeit“ widerspricht indeß keineswegs unseren früher aufgestellten Forderungen der Handlung und Bewegung des Körpers, da trotz verwickelter Bewegung, trotz der höchsten Leidenschaft und des größten Schmerzes, ja trotz der Beziehung mehrerer Personen auf einander, dennoch die Empfindungen seelisch in der Gestalt beschlossen sein können.

Wir werden darum sagen können, daß allerdings die Schaffung des Einzelbildes die Hauptaufgabe des bildenden Künstlers sei, und daß, wenn mehrere Personen zu einer Gruppe vereiniget werden, dieselben einheitlich zusammengefaßt und auf einander bezogen werden müssen. Um jedoch hier den plastischen Stil nicht zu verletzen, darf der Künstler keinen solchen dramatischen Moment wählen, wo eine Wechselwirkung der Seelen geschildert wird, die nur aus Blick und Worten zu erklären wäre. Denn solche scenisch-dramatische Gestalten sind immer malerisch. Und da solche Wechselwirkungen namentlich bei größeren Gruppen schwer zu vermeiden sein dürften, so werden wir wohl Recht behalten, wenn wir behaupten, daß für die Darstellung umfassender Scenen, also für größere Gruppen immer der Malerei der Vorzug zu geben sei, und daß die Plastik sich auf kleinere Gruppen beschränken solle. Man wird darum auch dem Herrn von Lasaulx beistimmen müssen, wenn er sagt, daß die größeren Gruppen nur schön seien, wenn sie architektonisch behandelt das Giebelfeld eines Tempels schmücken.

Daß auch kleinere Gruppen dem Künstler nicht unerhebliche Schwierigkeiten bereiten können, wird man begreiflich finden, wenn man bedenkt, daß jede einzelne Figur für sich schön sein muß, von welcher Seite man sie auch besehen mag, und daß die Figuren einer Gruppe durch die Idee schön geeint sein und ihre Beziehungen leicht verstanden werden müssen. Es muß sonach jede Figur seelisch für sich abgeschlossen und auch körperlich nur so mit einer anderen verbunden sein, daß sie leicht von derselben lösbar erscheint. Daß dabei das Bedeutendste das Ganze beherrschen und Alles demselben untergeordnet sein und auf dasselbe hinführen muß, ist eine Forderung der Symmetrie, welcher wohl am besten durch pyramidalen Aufbau entsprochen werden kann.[1]) Bei der Pyramidalform beherrscht und eint die

[1]) Hauptgesetz der Gruppirung nach Köstlin bei Lotze, S. 319 f.

Spitze die Seiten. In diesen Linien bildet dann der Künstler zu höchst das Höchste, durch alle Hauptlinien darauf hinführend, so daß sich das Ganze in seinem harmonischen Verbande zur rhythmisch bewegten plastischen Gesammterscheinung vereinigt.

Stärker trübt sich das bildnerische Gesetz im **Relief**, das in seiner Abhängigkeit von der Fläche, an welcher es haftet, augenscheinlich den Uebergang zur Malerei bezeichnet und sich nur als Schmuck architektonischer Werke eignet. Je flacher es gehalten ist, desto mehr wirkt es als Zeichnung; je höher und freier die Formen herausgebildet werden, desto mehr wirkt es durch Körperlichkeit und desto mehr nähert es sich dem Rundbild. Da das Relief nicht wie die Malerei durch Farbengebung oder durch Licht und Schattenbildung, sondern durch Körperlichkeit wirkt, so ist und bleibt es immer den Gesetzen der Plastik unterworfen und ist es namentlich auf ein reihenmäßiges Nacheinander der Gestalten in der Längenausdehnung angewiesen, da perspectivische Tiefenbildungen unplastisch sind. Dieses Nacheinander darf indeß kein gänzliches Auseinander sein, vielmehr müssen die einzelnen Figuren gegen einander eine harmonische Stimmung und Eurhythmie zeigen und die Einheit in der Mannigfaltigkeit muß das Ganze zum Kunstwerk erheben.

§. 46.

Ueber die Bekleidung der Statuen.

„Es gibt nichts Schöneres als den nackten Körper." Dieser von Lemcke ganz unumwunden ausgesprochene Satz gilt als ein Axiom der modernen Aesthetik, die das Verständniß des Geistes und seiner Bedeutung verloren hat und darum sich an das Aeußerliche zu halten gezwungen ist. Daß wir diesem Satze unsere Beistimmung versagen müssen, ergibt sich aus wiederholten früheren Bemerkungen, mit denen wir das Princip: „die höchste Bestimmung der bildenden Kunst sei die körperliche Schönheit" bekämpften und dagegen geltend machten, daß die schönsten Formen keinen Adel der Schönheit zu entfalten vermögen, wenn nicht Seele und Geist sie erfüllen und modelliren. Nach unserer Ansicht heißt es das Wesen des Menschen verkennen, wenn man bloß auf die äußeren Umrisse seiner Figur, bloß auf den Leib allein Rücksicht nimmt. Wir machen darum folgende Worte **Jungmann's**[1]), die uns

[1]) S. 387 f.

ganz aus der Seele gesprochen sind, geltend: „Der menschliche Leib, schlechthin als körperlicher Organismus betrachtet, hat seine Schönheit, und wir wollen ihm unter den körperlichen Dingen selbst die höchste Schönheit nicht streitig machen. Aber ist denn diese Betrachtungsweise, welche von dem vernünftigen Element im Menschen absieht, wohl etwas Anderes, als eine chimärische Abstraction? Die vernünftige Seele bildet unmittelbar und durch sich selbst die Form des Leibes. Der Wahrheit gemäß aufgefaßt, ist darum der Leib des Menschen entweder ein anorganisches Aggregat von materiellen Elementen, oder er ist menschlicher Leib, der sichtbare Theil einer vernünftigen Natur. Im erstern Sinne gehört er freilich nur in die physische Ordnung: aber seine ganze Schönheit ist die des Cadavers, des Skelets, höchstens der Mumie. Als menschlicher, lebendiger Leib hingegen ist er „der Leib des Todes" „mit dem Gesetze der Sünde in seinen Gliedern", „das Fleisch der Sünde," „in welchem nicht das Gute wohnt"; und darum kann er bis zu jenem Tage, da Gott uns „überkleidet mit der unverweslichen Hülle, die vom Himmel stammt", bei aller Schönheit in der physischen Ordnung nicht anders als ethisch häßlich erscheinen, wo nicht strenge Zucht und keusche Scham seine häßliche Seite verschleiert." Doch abgesehen von diesem mehr der religiösen Seite angehörigen Exposé müssen wir uns auch vom rein ästhetischen Standpunkte aus gegen die Nacktheit der Statuen aussprechen.

Wir haben nämlich im §. 41 es als die Hauptaufgabe der bildenden Kunst bezeichnet, daß sie die Gestalten, welche sie darstellt, innerlich wahr und tief erfasse und, lebendig empfunden, ihrer wahren Idee gemäß darstelle. Und etwas früher haben wir als die vorzüglichsten und dankbarsten Vorwürfe der bildenden Kunst die Statuen der Heiligen und überhaupt Gegenstände aus der christlichen Ueberlieferung hingestellt, weil eben nur diese den Charakter der Idealität an sich tragen und am meisten der Idee des Menschen entsprechen. Soll nun den plastischen Werken die innere Wahrheit zukommen, dann muß die Erscheinung und das ganze Aeußere der Personen in jeder Beziehung dem in der Conception selbst gesetzten Charakter, den Grundsätzen, dem Geiste derselben vollkommen gemäß sein. Hinsichtlich jener Personen aber, die uns als die eigentlichen Träger einer hohen geistigen Schönheit und darum einer hohen ethischen Vollkommenheit vorgeführt werden, leuchtet es doch wohl von selbst ein, daß die Entfernung der Bekleidung, oder auch nur eine den Gesetzen der strengsten Züchtigkeit minder entsprechende Kleidung, ihrem Charakter und ihren

Grundsätzen, ihrer Idee geradezu widerstrebt. Wo solche Personen anders, als vollkommen züchtig bekleidet, gemalt oder gebildet werden, da fehlt der Conception die philosophische, die innere Wahrheit.

Freilich können auch andere als vollendete, heilige Menschen plastisch dargestellt werden, und selbst ganz verworfene Individuen kann der Künstler als Vorwurf seiner bildenden Thätigkeit wählen.[1]) Aber selbst auch in diesen Fällen wird sich die Entfernung der Bekleidung kaum rechtfertigen lassen. Denn abgesehen von dem ungeheuren Schaden, den die Moralität der Beschauer durch solche Gebilde leiden müßte, macht Jungmann mit Recht geltend (S. 393), daß ein Mensch nur in zwei Fällen nackt gesehen wird: wenn er durch rohe Gewalt entkleidet wird, oder wenn er den Verstand verloren hat. „Diese zwei Fälle abgerechnet, bleibt der Abgang anständiger Kleidung, insoferne vernünftige, gesitteten Völkern angehörende Personen pragmatisch dargestellt werden, immer eine fingirte Erscheinung aus der Ordnung des contingenten Seins, bei welcher man den Grund und die Ursache ganz vergebens sucht: mithin ein philosophisches Absurdum, ein durch Nichts motivirter Zug und darum ein wesentlicher Fehler der Conception."

Wenn also, wie es auch wirklich der Fall ist, die Aufgabe des bildenden Künstlers nicht darin besteht, Modelle für das Studium der Anatomie zu fertigen, wenn er vielmehr vollkommene, der Idee entsprechende Menschen, vernünftige und ethische Wesen darzustellen hat in ihrer inneren Wahrheit und in einer den Gesetzen des Anstandes und der Bildung entsprechenden Weise, so kann nach unserem Ermessen unmöglich die Bildung nackter Gestalten als erlaubt und gerechtfertigt gelten. Uns scheint darum Lasaulx Recht zu haben, wenn er erkärt: „Rücksichtlich der Bekleidung, welcher die Sculptur abhold sein solle, herrscht viele Uebertreibung. Zeus und Hera sind in der Regel bekleidet dargestellt, auch Poseidon und Dionysos in der älteren Zeit, Apollon als pythischer Kitharödos und die Musen vollständig, Artemis meist lang und zierlich, oder hochgeschürzt im dorischen Chiton, Ares und Hermes mit leichter Chlamys, Demeter, Athene, Hestia immer in vollständiger Gewandung, selbst die Göttin der Liebe, Aphrodite, erscheint in der älteren Zeit stets bekleidet, und bei Doriern häufig mit Schild und Speer bewaffnet. Ja eine theilweise Verhüllung des Körpers, wenn der Faltenwurf schön und ungezwungen ist, wirkt sogar

[1]) Solche Statuen können aber nie Idealität beanspruchen, sondern sind nur Verkörperungen der gemeinen Wirklichkeit. Vgl. Dursch, symb. Char. S. 163.

vortheilhaft in der Sculptur, indem sie den geistigen Ausdruck der nicht verhüllten Theile stärker hervortreten läßt; eine unschöne Tracht, welche die natürliche Schönheit des menschlichen Leibes entstellt, ist freilich unbrauchbar."

Bei dem durch die Zeugnisse der alten Schriftsteller bestätigten factischen Vorhandensein bekleideter Statuen haben wir gar nicht nothwendig, mit Jungmann gegen die Bewunderer und Nachbeter antiker Meister uns auf die Fortschritte zu berufen, welche seitdem die Menschheit in der Moral und in der Philosophie gemacht hat. Wir brauchen nur die Forderung aufrecht zu erhalten, daß die christlichen Bildhauer rücksichtlich des Anstandes, der Schicklichkeit und der guten Sitte doch nicht hinter den heidnischen zurückbleiben dürfen! Oder sollte bei uns wirklich die „gesunde Sinnlichkeit" bereits so große Fortschritte gemacht haben, daß wir uns von den alten Lydiern beschämen lassen müßten, von denen Herodot (I. 8—10) ausdrücklich hervorhebt, daß sie eine große Scheu vor der Nacktheit hatten, welche Scheu sie zu einer sorgfältigen Verhüllung des Körpers, zur Anwendung langer, bis auf die Füße herabreichender Unter- und Obergewänder geführt hat! Sollte man etwa geneigt sein, diese Scheu der Lydier als ein Zeichen der Unreife zu betrachten, so müßten wir das Zeugniß der Geschichte aufrufen, welches dahin lautet, daß mit der fortschreitenden intellectuellen und ethischen Entwicklung der Menschheit und der einzelnen Völkerstämme in ihr auch die Nacktheit immer mehr verschwand und die Art der Bekleidung eine immer vollständigere wurde. Sonach müssen wir behaupten, daß die Plastik, die doch die Menschengestalt als eine intellectuell und ethisch möglichst vollkommen entwickelte darzustellen hat, überhaupt bekleidete Figuren zu bilden als ihre Aufgabe betrachten soll.

Dabei ist es aber keineswegs gleichgiltig, in welcher Weise der Künstler die Gewandung behandelt, vielmehr ist wohl zu beachten, daß eine Gewandung um so plastischer erscheint, je idealischer sie ist. Darum wird der geschickte Künstler sein Augenmerk darauf richten, daß er die Draperie um seine Personen auf eine Weise ordne, die deren hauptsächlichste Züge anzeigt, anstatt die Figuren wie einen Kleiderhaufen in einem Waschkorb einzumummen. Auch wird der erfahrene Meister stets das Costüm der Periode, in welcher seine Helden gelebt, treu beibehalten und es ihnen jederzeit im Verhältnisse zu den respectiven Charakteren, welche in ihnen dargestellt sein sollen, anzupassen suchen. Ludwig I. im Costüme eines römischen Consul wäre ebenso abgeschmackt, als wenn man Achilles oder

Romulus mit Stolpenstiefeln und im Frack oder im Rock darstellen wollte.[1]) Uebrigens wird auch ein heutiger Künstler einen Zeitgenossen nicht wohl im Rocke darstellen dürfen, da ein glatt überspannter Rücken bildnerisch so gut wie unleidlich erscheint. Hier hilft das schöne, faltige, fließende Gewand, der Mantel, der, bis auf die Erde oder bis auf eine sonstige Stütze herabsinkend, wohl selbst auch als Stütze und zur Ueberwindung statischer Schwierigkeiten dienen kann. Daß ein solches langes, faltiges Gewand vollends bis zur Erde falle, dürfte eine ganz berechtigte Forderung sein, damit man nicht die Füße so dünn und anscheinend schwach unter der großen Gewandausdehnung erschaue, wie dieß bei der jetzigen Modetracht der geschürzten Kleider mit gewaltigem Reifrock geschieht, wo man zwei Steckchen darunter zu erblicken glaubt. Der Mantel wird zwar häufig von unseren Künstlern angewendet, aber leider kann man nicht behaupten, daß dieß stets mit besonderem Verständniß geschieht, indem gar häufig die senkrecht abfallenden Falten wie eben so viele Stricke oder wie die hohlen Rinnen einer Säule erscheinen. Die Zwischenräume zwischen den Falten dürfen nicht alle gleich, noch die Falten selbst von derselben Beschaffenheit sein. Die Ränder wie die Zwischenräume derselben müssen auf harmonische Weise abwechseln, und die Oberfläche einer jeden Falte muß dergestalt eingerichtet sein, daß sie nie einen spitzen Winkel von Licht und Schatten erzeuge, denn solch' eine Anordnung würde keinen Ruhepunkt gestatten und jeden ruhigen Ausdruck zerstören.

Plastischer als dieses trockene ist indeß immer das sogenannte nasse Gewand, welches die Alten zumeist in Anwendung brachten, indem sie es liebten, die Draperie so zu behandeln, daß sie so wenig als möglich die Formen unter ihr verhehle. Deßhalb wurde die Draperie jedesmal angefeuchtet, wenn sie das Modell anzog und ist auf diese Weise auch bei den meisten ihrer Statuen und Bilder dargestellt worden. Sind die Kleider nicht zu knapp, so ist der auf solche Weise erzielte Effect ein ausgezeichneter. Eine solche Behandlung erzeugt weniger Verwirrung und mehr Ausdruck, weil sie die vorzüglichsten Theile des Körpers nicht völlig verbirgt, seine Umrisse und seinen Gliederbau nicht entstellt, sondern die Formen und den Organismus des Körpers, den Wohllaut seiner Bewegung in edlem Faltenwurfe nachklingen läßt.

[1]) Um hierin nicht zu verstoßen, darf sich der Künstler das Studium der Costümkunde nicht verdrießen lassen.

Um nun diesen Paragraphen zum Abschluß zu bringen, müssen wir einem neueren Schriftsteller beistimmen, welcher sagt: „Die Draperie trägt durch eine verständige Vertheilung der Falte und des Umschlags zur Erzielung reicher Abwechslung in der Farbe sowohl, wie in den Formen und dem Gesichtsausdrucke wesentlich viel bei. Der Künstler bekundet seine Macht, wenn er die Kunst versteht, sie leicht und einfach um die Glieder zu schlingen und doch den Charakter der Gefälligkeit und Grazie aufrecht zu erhalten. Die Kleidung ist überdieß durch ihre Beweglichkeit von großem Nutzen und trägt zur leichteren Darstellung der durch heftige Affecte verursachten Bewegung wesentlich bei." Darum hat, scheint uns, auch die moderne Aesthetik durchaus keinen Grund, gegen die Bekleidung der Statuen zu protestiren, vielmehr sollte sie die Vortheile, welche die Gewandung mit sich bringt, freudig ergreifen und zu verwerthen suchen.

§. 47.

Bemalung der Statuen.

Bekanntlich haben unsere Idealisten jede Bemalung der Statuen als zu verwerfenden Realismus verworfen und für diese Verwerfung das Beispiel der griechischen Meister als Beweis anzuführen gewagt. Wie unstichhaltig aber dieser Beweis ist, haben die Ergebnisse genauerer und sorgfältigerer Prüfung und Untersuchung dargethan, welche die Ueberzeugung begründeten, daß die Malerei wie in der Architektur so auch in der Sculptur eine nicht unbedeutende Anwendung fand. Schon im Jahre 1853 schrieb Kugler folgende Stelle nieder: „So finden wir denn in der Architektur wie in der Sculptur der Griechen ... das Gesetz der reinen einfachen Form allerdings als das eigentliche und bestimmende festgehalten; wir finden aber zugleich, daß in beiden die Farbe hinzutritt, wo die Form zur vollkommenen Darstellung des Zweckes nicht hinreicht; daß sie vornehmlich da angewandt ist, wo das leichtere Verständniß des Ganzen eine Sonderung und schärfere Bezeichnung der Theile wünschenswerth macht, und daß sie endlich ihrer Natur gemäß mannigfach zur weiteren Ausschmückung benützt wird." Mag nun allerdings darüber noch Zweifel bestehen, ob die nackten Theile des menschlichen Körpers frei von Farbe gelassen wurden, so ist doch so viel unumstößlich gewiß, daß sich an den Gewändern, Waffen u. s. w. Farben befanden. Man hätte meinen mögen, unsere

Eiferer für die „reine Form" des menschlichen Körpers hätten den feinfühligen Griechen keine solche Zumuthung machen sollen, daß sie irgend ein Mittel unbenützt gelassen haben, welches dazu diente, die Formen recht bestimmt und markirt hervortreten zu lassen. Ein solches Mittel ist aber unstreitig die Farbe, wie wir sogleich einsehen werden, wenn wir bedenken, daß z. B. der Marmor durchsichtig und besonders zur Darstellung weiblicher Figuren geeignet ist. Soll nun ein Krieger in Marmor dargestellt werden mit Helm, Schwert, Leibgurt und Beinschienen, mit entsprechend festen Gliedmaßen und ernstem männlichen Ausdruck, so wird dieses nicht wohl möglich sein ohne eine Behandlung des Marmors, die dessen Durchsichtigkeit aufhebt und ihn des zu zarten Charakters entkleidet. Wenn aber mittelst Bemalung dieser Zweck erreicht werden kann, soll es dann ein Verstoß gegen die Formbildung sein, sie anzuwenden? Oder ist es ein falscher Realismus und ein Verstoß gegen die reine Form, wenn man einzelnen Theilen einen Farbenanstrich gibt, um sie von den übrigen besonders hervorzuheben und zu unterscheiden und so dem Beschauer sie recht klar und deutlich zu veranschaulichen? Mir will es vielmehr dünken, daß die Anwendung der Farbe eine Hilfe sei für die Erkenntniß der schönen Formen, und daß man darum die Statuen auch bemalen solte, insoweit es für die Formen nützlich und zweckdienlich ist. „Freilich bemalen „können" — sagt Lemcke — das ist die Sache. Können! Wir können es noch nicht wieder. Mit einem plumpen Naturalismus ist natürlich Nichts gethan, der den Marmor anstreicht, als ob er einen Bilderbogen zu coloriren habe. Ein Praxiteles schätzte diejenigen seiner Marmorwerke am höchsten, an welchen die Bemalung von der Hand eines in diesem Kunstzweige besonders ausgezeichneten Meisters, Nikias, ausgeführt wurde."

§. 48.

Gesetze der Sculptur.

Da im Vorausgehenden das Wesentlichste aus der Aesthetik der Sculptur enthalten sein dürfte, können wir nun darangehen, aus den gefundenen Resultaten jene Gesetze abzuleiten, welche der Bildhauer vor Allem wird befolgen müssen. Diese Gesetze zu finden wird um so leichter sein, als eben die Sculptur zu den schönen Künsten zählt, weßhalb sie auch an die Gesetze der Schönheit gebunden sein muß. Es werden sonach die Gesetze der Sculptur im Wesentlichen dieselben sein wie jene der

Architektur; nur die Ordnung der Aufeinanderfolge ist verschieden. In der Sculptur nämlich ist das erste Gesetz **die Wahrheit oder die Symmetrie**, d. h. die Uebereinstimmung der Proportionen mit der Natur, welche a) eine Richtschnur und b) eine Grenze für das Maaß der Idealisirung darbringt.

Die hier erwähnten Proportionen sind nach Zeising jene des goldenen Schnittes, nach welchem der Mensch in den Oberkörper vom Scheitel bis zum Nabel und in den Unterkörper vom Nabel bis zur Sohle zerfällt. Von diesen verhält sich der kürzere Oberkörper zum längeren Unterkörper wie dieser zur ganzen Körperlänge. Die weitere Theilung des Oberkörpers ergibt die Trennungslinie zwischen Kopf und Rumpf durch den Kehlkopf des Halses, wodurch der Oberkörper so getheilt wird, daß die Höhe der Kopfpartie sich verhält zur Rumpfpartie, wie diese zur Höhe des ganzen Oberkörpers. Die Theilung des Unterkörpers nach dem goldenen Schnitt trifft die Kniebucht, wornach sich der Unterschenkel von der Sohle zur Kniebucht zum Oberschenkel von der Kniebucht bis zum Nabel verhält, wie dieser zum ganzen Unterkörper. (Weitere Eintheilungen gibt Lemcke in seiner „Aesthetik", S. 195; wir verweisen indeß lieber auf Zeising's „Proportionallehre".) Wir bemerken nur noch, daß der schlankere oder gedrungenere Charakter einer Statue sich in der Höhe von 6 bis 8 Kopflängen, die größere oder geringere Schärfe der Ausführung aber in der Hervorhebung der charakteristischen Muskeln kundthut. — Wenn man aber verlangt, daß der Kopf nach dem griechischen Profil gebildet sei, um der idealen Wahrheit nahe zu kommen, so können wir dieses unseren früheren Erklärungen gemäß nicht unbedingt unterschreiben, wollen aber noch bemerken, daß man die einzelnen Theile des Kopfes bestimmt unterscheiden müsse, nämlich den Theil von dem Scheitel bis zur Stirnwurzel, dann von da bis zur Nasenwurzel, ferner den von der Nasenwurzel bis zum Anfange der Oberlippe, und den Theil von da an bis zum Kinne, als letzten Theil kann man noch den Halstheil dazunehmen.

Die zweite Stelle nimmt in der Sculptur ein das **Gesetz der Eurhythmie**, welche den proportionsmäßig gebildeten Körper durch Ergreifung einer bestimmten Situation in eine lebendige Bewegung bringt, die sich der ganzen Figur mittheilt, ohne ihre ruhige Zuständlichkeit aufzuheben, und durch erläuternde Attribute verdeutlicht wird. Besonders fruchtbar wird die Situation, wenn mehrere Zeitmomente einander so nahe berühren, daß sie von der Phantasie als Einheit aufgefaßt werden, indem durch die Mischung derselben oder durch die Neben-

einanderstellung verschieden angeregter Personen auch lebhafte energisch oder passiv pathetische Formen erscheinen (Gruppenbildungen).

Das **Gesetz der Massenhaftigkeit**, welches wir in der Baukunst an erster Stelle nannten, kommt hier erst in letzter Reihe zur Sprache, weil es in der Sculptur nichts Anderes bedeutet, als das Verhältniß des plastischen Werkes zu seiner Umgebung, welche dasselbe von der unorganischen Natur abtrennt. Das plastische Werk kann nämlich nicht in unmittelbare Verbindung mit der unorganischen Natur gesetzt werden, sondern zwischen beiden ist eine Vermittlung nothwendig. Diese Vermittlung bietet am besten das architektonisch behandelte Unorganische dar, sei es nun, daß die Statue dienend in dem Gebäude enthalten ist — Giebelstatue, Wandrelief — oder sei es, daß ein architektonisch behandeltes Postament die Statue vom Boden abhebt und ein architektonischer Hintergrund sie von der übrigen Natur abgrenzt und ihr eine bestimmte Stellung anweist, von der ihre Verhältnisse abhängig und bedingt sind. — Das Postament muß nun um so kräftiger, ausdrucksvoller sein, je roher der Boden ist, auf dem die Statue zu stehen kommt, d. h. je weniger der Boden durch Menschenhand bearbeitet erscheint. Wo dagegen architektonische Bildung durch Quadern, Steinplatten, durch Bauten den ganzen Standort beherrschen, da ist sein Dienst weniger nothwendig. Im Zimmer, in Hallen hat ein hohes Postament wenig Sinn; auf einem mit Platten bedeckten, steinernen Markte, von Architektur umgeben, braucht es nicht so hoch zu sein, wie auf einem Pflastersteinplatze oder auf einem beliebigen Sand- oder mit Gras bewachsenen Platze. Dabei versteht es sich auch von selbst, daß zwischen dem Bildwerke und dem Postamente gewisse Verhältnisse stattfinden, so daß das Postament nur ein Drittel bis zwei Drittel der ganzen Höhe betragen darf.

Daß der Standort, den ein Bildwerk einzunehmen bestimmt ist, auch für die Proportions- und Dimensionsverhältnisse desselben maßgebend einwirkt, braucht wohl nicht besonders erwähnt zu werden, da Jeder aus der Erfahrung weiß, welche Täuschung die Perspective in dem Beschauer hervorzubringen vermag und wie mit der zunehmenden Entfernung die Größenverhältnisse abnehmen. Diesen Thatsachen muß auch der Künstler Rechnung tragen, wenn die Schönheit des Ganzen nicht leiden soll. Diese Umstände können den Künstler „veranlassen, dem Körper, je höher, desto längere Maaße zu geben als gemäß wäre, wenn der Blick durch das von Unten nach Oben Schauen nicht die richtigen Verhältnisse kürzte. Ferner wird er darum besonders auf die Stellung zu achten haben; je höher die Statue, desto mehr muß z. B.

das Angesicht vornüber geneigt sein, um einen vollen Anblick zu gewähren; andernfalls würde der Betrachter sich mit dem Kinn, der unteren Nase und dem Augenknochenrande zu begnügen haben. Ich möchte hierbei darauf aufmerksam machen, ob nicht die bis zu 100° überhängende Stirn mancher griechischen Idealbildung aus ähnlichen perspectivischen Gründen gebildet ist, nicht aber aus dem Bestreben allein, das Geistige der Stirn dadurch besonders zu betonen. Die Griechen erstrebten vor allen Dingen Schönheit; eine solche überhängende Stirn ist nicht schön; sie drückt auch nicht einmal die höchste geistige Kraft aus. Die Stirn des schaffenden Geistes ist nicht senkrecht, viel weniger überhängend, sondern zurückliegend; die Stirn des Ueberliefertes verarbeitenden Geistes ist freilich senkrechter, wodurch wir in einen Streit gerathen würden, ob nun Dieses oder Jenes höher zu stellen sei. Wollten wir aber auch aus beiden eine Mittellinie bilden, so würden wir doch niemals zu dem angegebenen übermäßigen Gesichtswinkel kommen, sondern nur zu einer Linie, wie wir sie in den meisten griechischen Bildungen gewahren, weßwegen jene Ausnahmen besonders in's Auge zu fassen sind." (Lemcke, Populäre Aesthetik, S. 380.)

Mit diesen vorstehenden kurzen Erörterungen glauben wir alle jene Punkte hervorgehoben zu haben, welche berücksichtigt werden müssen, wenn man an irgend ein plastisches Werk hinantreten will, um es zu prüfen und den Werth oder Unwerth desselben zu beurtheilen. Es sind darum die vorstehenden Erläuterungen durchaus nicht als müssige Erzeugnisse der Phantasie zu betrachten, sondern vielmehr als der Schlüssel für das Verständniß der Geschichte der Plastik, welche wir in den nun folgenden Blättern zu entrollen uns vorgesetzt haben. Da über den Begriff und Ausgangspunkt der Geschichte der Kunst schon früher die Rede war und das dort Gesagte auch für die Geschichte der Plastik Geltung hat, so brauchen wir hier nicht nochmals bereits Gesagtes zu wiederholen, sondern können gleich beginnen mit der Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung, welche die bildende Kunst im Laufe der Jahrhunderte durchlaufen hat. Wir werden in drei Abschnitten 1) die antik-heidnische, 2) die christliche oder mittelalterliche, 3) die Bildnerei der neueren Zeit behandeln.

I. Abschnitt.

Die antike, heidnische Bildnerei

a) Im Orient.

§. 49.

Die assyrisch-babylonische Plastik.

Wie im ersten, so wollen wir auch in diesem Theile die geschichtliche Vorführung der Erzeugnisse plastischen Bildens und Schaffens mit jenen Gebietstheilen beginnen, welche allgemein als die ersten Wohnsitze der Menschheit bezeichnet werden. Wir handeln also zunächst von der assyrisch-babylonischen Plastik, deren Kenntniß wir zumeist jenen Werken verdanken, welche durch den französischen Consul Botta und dann durch den Engländer Layard mittelst Ausgrabungen zu Tage gefördert wurden und die sich theils im Britischen Museum zu London, theils im Museum des Louvre zu Paris befinden. Haben wir uns im ersten Theile unseres Werkes eine möglichst klare Vorstellung von den Palastbauten zu verschaffen gesucht, so sind es hier vorzüglich die die Innenräume der Paläste überkleidenden großen Alabasterplatten, die unser Interesse in Anspruch nehmen wegen der Reliefdarstellungen, auf welche größtentheils die Plastik beschränkt ist. Gegenstand dieser Darstellungen sind vornehmlich Schilderungen aus dem praktischen Leben, wie Jagd- und Kriegsscenen, Schilderungen des Lebens und der Thaten des Königs. Auch Gestalten phantastischer Art kommen vor, wie z. B. geflügelte Menschenfiguren mit Adlerköpfen, Figuren eines Mannes mit gehörntem Löwenkopf, einer aus Vogelfedern bestehenden Mähne und großen Vogelkrallen statt der Füße. Von den Thiergestalten sind besonders die schon aus der Architekturgeschichte bekannten kolossalen menschenhäuptigen und geflügelten Stier- und Löwenleiber zu erwähnen, die als Portalwächter an den Eingängen der assyrischen Paläste aufgestellt wurden.

Die Art und Weise der Ausführung betreffend kann man eine nüchterne Deutlichkeit als das Hauptziel der Darstellung bezeichnen. Die menschlichen Gestalten — schreibt Lübke — ein kurzer gedrungener zu orientalischer Fleischfülle neigender Stamm, sind mit langen schweren, eng anschließenden Gewändern bekleidet, die durch reiche Borten und Fransen, sowie durch anderen Schmuck prächtig verziert werden. Die Köpfe der Assyrer, voll und derb mit stark

gebogenen Habichtsnasen, üppigen Lippen, stark vortretendem Kinn, haben langes Haupthaar und noch längere Kinnbärte, die gleich dem Haupthaare in Reihen regelmäßiger, steifer Löckchen geordnet sind. Die nackten Arme und Beine sind überaus nervigt, derb und musculös, wobei die Angabe der Knochen und Muskeln mit Verständniß, aber meist in etwas übertrieben scharfer Weise durchgeführt wird. — Die Thiere sind mit ungemein lebendigem Natursinn und freiem Formverständniß aufgefaßt. Besonders erwähnenswerth erscheint hier der Umstand, daß die phantastischen Wunderthiere immer mit fünf (nämlich drei Vorder-) Füßen versehen sind, damit sowohl von der Seite als von vorne kein Fuß vermißt werde. Die Haarpartieen sind wie bei den menschlichen Figuren gekräuselt.

Die ältesten Denkmäler der assyrischen Plastik finden sich in dem von Sardanapal dem Großen ungefähr 930—900 erbauten Nordwest-Palaste zu Nimrud. Darauf folgt im Laufe des achten Jahrhunderts (c. 750—720) der von König Salmanassar erbaute Palast von Khorsabad, aus dessen plastischen Ueberresten deutlich ersichtlich ist, wie die Künstler sich ernsthaft bemühen, aus der strengen Gebundenheit alterthümlichen Stiles sich zu freierem, flüssigem Formenvortrag zu entwickeln, ein Versuch, der indeß erst dem Schöpfer der Werke von Kujjundschik wirklich gelungen ist. Bezeichnen sonach diese letzteren Werke den Höhepunkt der assyrischen Plastik (— freilich nur bei den Thierbildungen, während die menschliche Gestalt stets in der alten typischen und conventionellen Befangenheit verharrt —) im Allgemeinen, so sind innerhalb dieser Sculpturen selbst noch zwei Zeiträume zu unterscheiden, deren ersterer mit dem Namen des Sennacherib bezeichnet ist, der um 720 zu regieren begann, während der spätere durch die Regierung des jüngeren Sardanapal oder Assurbanipal um 650 bestimmt ist.

§. 50.

Die Meder und Perser

förderten ihre Culturentwicklung mittelst Ausbente des gestürzten babylonischen Reiches, dessen Leistungen sie in geistiger wie in technischer Beziehung mit poetischer Originalität fortbildeten. Wie die assyrische so ist auch die persische Plastik lediglich auf Reliefdarstellungen beschränkt, welche das Königthum „nur im feierlichen Pomp öffentlicher Huldigungen oder in der Prachtentfaltung seines Privatlebens" schildern. Die Jagd- und Kriegsscenen der assyrischen Kunst sind nicht

vertreten, wenigstens nicht in den bekannt gewordenen Ueberresten, die freilich nur sehr wenige sind, da die Trümmer der persischen Hauptstädte eine gründliche Durchforschung nicht erfahren haben. Die ältesten Denkmäler sind die aus der Residenz von Pasargadä, welche in die Zeit des älteren Cyrus zurückreichen. Bedeutender jedoch sind die Reste von dem Königspalaste zu Persepolis, deren Entstehung in die Regierungszeit des Darius Hystaspis und des Xerxes zu versetzen ist. Auch an den Felswänden der Königsgräber zu Persepolis finden sich vereinzelte Reliefbilder, welche religiöser Natur sind und des Königs Verehrung gegen Ormuzd darstellen. Einen bestimmt ausgesprochenen geschichtlichen Vorgang schildert allein ein großes friesartiges Reliefbild an einer Felswand bei Behistan oder Bisulun, welches den Darius Hystaspis triumphirend über verschiedene mit Namen bezeichnete Rebellen darstellt.

Wenn wir einzelne dieser Reliefbilder betrachten und die mit dem langen eng anschließenden Gewande bekleidete Gestalt eines Mannes sehen, dessen Haupt von zwei großen Hörnern bekrönt, an dessen Schultern vier mächtige Flügel angefügt sind, wenn wir dann Thiergestalten wahrnehmen, die einen Löwenleib haben mit Flügeln und einer Federmähne, die über dem gebogenen Halse wie ein Kamm emporstarrt, so werden wir daraus den Zusammenhang der persischen mit der assyrischen Kunst erkennen, während wir den Fortschritt und die höhere künstlerische Ausbildung in der Art und Weise der Behandlung zu suchen haben. In dieser Beziehung ist zu sagen, daß zwar auch hier die menschlichen Gestalten sich ziemlich einförmig halten, während die Thiergestalten elastische und lebensvolle Bewegungen zeigen, daß aber die Gestalten eleganter, ruhiger und milder sind als in der assyrischen Kunst, so daß man in den persischen Gebilden beinahe von einem Zuge zum Idealen reden möchte, wenn der Gegenstand der Darstellung sich irgendwie über die einfache Wirklichkeit erheben würde. Treffend scheint uns darum die Darstellung Lübke's in seinem „Grundriß der Kunstgeschichte", S. 41, wo er sagt, daß wir in der persischen Plastik „eine vorwiegend ideelle gedankenhafte Auffassung erkennen, die allerdings an die Stelle der lebendigen Bewegung, des thatkräftigen Handelns, wie es die assyrischen Sculpturen in naiver Frische zeigten, eine mehr ruhig gehaltene, ceremoniös feierliche Würde setzt, die indeß innerhalb ihrer Grenzen oft eine anziehende Fülle von Motiven, eine mannigfaltige Schattirung in der Darstellung derselben Grundform gewährt. Damit hängt denn auch ein in mancher Hinsicht freierer Stil zusammen, der jedoch anderseits in Frische des

Ausdrucks, in Schärfe der Charakteristik und markiger Energie der Formbehandlung hinter den älteren assyrischen Werken erheblich zurücksteht."

§. 51.

Die ägyptische Plastik.

Schon in der frühesten Zeit, in welcher die Geschicke der übrigen Völker wie durch einen undurchsichtigen Schleier verhüllt, uns unbekannt und unerforschbar sind, finden wir bei den Aegyptern ganz bestimmt geordnete Verhältnisse und demgemäß auch eine entwickelte Kunst. Da diese Kunstentfaltung schon drei Jahrtausende vor den Beginn unserer Zeitrechnung zurückreicht, so hätten wir mit der ägyptischen Plastik unsere historische Uebersicht beginnen können. Wenn wir indeß erst hier die plastischen Werke der Aegypter einschalten, so mag man den Grund in dem Vorkommen neuer plastischer Erscheinungen finden, die einen bedeutenden Fortschritt gegen die Plastik der mittelasiatischen Völker bilden, nämlich in dem Vorhandensein von Werken der Freisculptur. Indeß die frühesten Erzeugnisse bildnerischen Schaffens sind auch hier Reliefdarstellungen und zwar Flachreliefs, welche die Wände der Grabkammern in den Gräbergrotten zu Memphis gleich Teppichen bedecken und vollständig mit lebhaften Farben bemalt sind. Gegenstände dieser Reliefs sind dem Zwecke und dem Orte derselben entsprechend Persönlichkeit und Thätigkeiten der Verstorbenen, die in bloß realistischer Weise mit sorgfältig treuer Erfassung der Wirklichkeit dargestellt werden. Die menschlichen Gestalten sind in ihren einzelnen Theilen mit ziemlichem Verständniß gebildet, aber im Ganzen mit Fehlern behaftet, die dem Organismus des Körpers und seiner Bewegung widersprechen. „Die Köpfe zeigen den ägyptischen Typus in bestimmter und klarer Ausprägung: niedrige Stirn und flachgedrückten Schädel, schmales langgeschlitztes Auge mit niedrig geschwungener Augenbraue, langgezogene, schnabelartig gebogene Nase, sinnlich volle, üppige Lippen, kurzes aber festes Kinn. Die Musculatur des Körpers ist richtig angedeutet, aber die Haltung des ganzen Körpers verfehlt, indem bei scharfer Profilstellung des Kopfes und der Beine der ganze Oberkörper in der Vorderansicht dargestellt ist. Ein Verstoß gegen die Bewegung liegt darin, daß bei schreitenden Figuren beide Füße mit ganzer Sohle am Boden haften." Fehlte also dem ägyptischen Künstler das volle richtige Verständniß des menschlichen Organismus, so kann nicht das Gleiche von den Thiergestalten gesagt

werden, die vielmehr mit überraschendem Verständniß und feiner Beobachtung behandelt sind. — Eine eigenthümliche Erscheinung ägyptischer Plastik frühester Zeit ist hier zu erwähnen, nämlich der berühmte Sphinxkoloß im Gräberfelde von Memphis. Es ist dieß eine kolossale Figur, bestehend aus einem ruhenden Löwenleibe, der mit einem ungeheuren Manneskopf versehen ist. Kopf, Hals, Brust und Körper des riesigen Bildes sind aus dem Felsen gehauen und zwar bis auf die natürlichen Risse des Felsens, die quer über den hinteren Theil des Rückens laufen, aus einem Stück. Die Maaße des Kolosses sind folgende: die ganze Länge von der Spitze der Klauen bis zum Schwanzansatz 172′ 6″; die Höhe des Gesichtes vom Scheitel bis zum Kinn 26′; der Leib ist 90′ lang und die Höhe des vorderen Theiles, von dem Boden, auf dem die Tatzen ruhen, bis zum Scheitel beträgt 74′. — Ist auch die Bedeutung dieses räthselhaften Kolosses nicht gelöst und muß auch sehr in Frage gestellt werden, ob dieses Bild, wie ein berühmter neuerer Geschichtschreiber meint, ein Sinnbild sei des an den Dienst der Natur gebundenen, mühsam mit dem Geiste sich aus dieser Unterwürfigkeit emporringenden Menschen, so ist doch so viel gewiß, daß für einen höheren geistigen Inhalt ein bedeutsamer Ausdruck gewonnen werden sollte.

Außer den Reliefs und Sphinxkolossen kommen in jener ältesten Zeit der Pyramidengräber von Memphis auch Beispiele wirklicher Freisculptur vor. Es sind dieß sitzende Statuen der Verstorbenen, unter denen die sieben sitzenden Kolossalstatuen Schafra's wohl die vollendetsten sind. Sind diese Statuen auch frei von jenem Verdrehten, das wir bei den Reliefs hervorheben mußten, und zeigen sie auch von einem klareren Verständniß der menschlichen Gestalt, so können sie doch keineswegs jenen Idealen entsprechen, an denen wir die plastischen Gebilde zu messen gewohnt sind. Um Nichts zu sagen von den Proportionen der einzelnen Theile, so müssen wir doch wenigstens Leben und Bewegung von einem menschlichen Gebilde fordern, eine Forderung, welcher die ägyptische Plastik der frühesten Zeit in keiner Weise genügt. Vielmehr zeigen alle Statuen eine todtenähnliche Ruhe und entbehren jeder geistigen Charakteristik. „Unnahbar in feierlicher Ruhe, in steifer Haltung, den Blick starr vor sich richtend, die Arme fest an den Leib geschlossen, sitzen die Tausende von ägyptischen Statuen wie in traumartiger Stille da.“ In derselben absoluten Ruhe verhalten sich die an der Vorderseite der Pfeiler angebrachten stehenden Gestalten, mit demselben starren Blick, eng zusammengeschlossenen Beinen und über der Brust gekreuzten Armen, in orientalischer

Passivität nur den architektonischen Gliedern angelehnt. Es sind also Werke ohne innere Selbstständigkeit und Freiheit, was auch die Ursache ist alles Mangels einer inneren Entwicklung der ägyptischen Plastik, die von einem mathematischen Kanon abhängig erscheint. Zwar wurde dieser Kanon später mit einem zweiten und auch noch mit einem dritten vertauscht, allein in allen diesen Umwandlungen erkennt man nur die oft durch äußere Einflüsse bedingte wechselnde Geschmacksstimmung der Zeiten, während der Geist der Plastik wesentlich derselbe blieb und die streng vorgeschriebene Regel jede freiere Bewegung hemmte und einer selbstständigen künstlerischen Thätigkeit den Weg verschloß.

Da sonach die künstlerische Behandlung zu allen Zeiten wesentlich dieselbe bleibt, so erübrigt uns nur noch, Einiges über die Denkmäler des neuen Reiches und seiner Hauptstadt Theben anzuführen, die in Bezug auf den Inhalt sich von den früheren insofern unterscheiden, als sich jetzt Alles um den Herrscher dreht und als Schützer und Beschirmer der Herrscher häufig Gestalten der ägyptischen Götter vorkommen. Die zahlreichsten Denkmäler dieser Epoche vom sechzehnten bis Ende des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. finden sich in Theben, und neben Theben sind besonders die Felsentempel zu Ipsambul, Girscheh und Wadi Sebua zu erwähnen. — Wie schon bemerkt, schildern die plastischen Werke Scenen aus dem Leben des Herrschers, dessen Gestalt stets durch ihre alle übrigen Figuren überragende Größe erkennbar ist, ein Umstand, der ein trauriges Zeugniß von der Lebhaftigkeit der Phantasie der Künstler ablegt, da sie die Bedeutung der königlichen Person nur durch kolossalen Maaßstab auszudrücken vermochten. — Diese Phantasielosigkeit zeigt sich auch in den Göttergestalten, die nicht durch idealisirte Menschenfiguren bezeichnet, sondern durch Menschenleiber mit Köpfen von Widder, Hund, Wolf, Kuh und Löwin und selbst von Vögeln dargestellt werden, eine phantastische Verbindung, die nur in der religiösen Bedeutung der Thiergestalt ihre Erklärung finden kann. In den religiösen Anschauungen mag es auch begründet sein, daß gerade die Thierfiguren das Vorzüglichste sind, was der ägyptische Meißel geschaffen.

Eine eigenthümliche Erscheinung findet sich noch in den Hohlreliefs — von den Griechen Koilanaglyphen, von den Franzosen „basreliefs en creux“ genannt —, bei denen die Figuren in die Fläche hinein vertieft und die Ränder ringsum erhöht stehen gelassen wurden.

Die Bekleidung der Statuen ist zwar sehr wenig und

meistens[1]) nur auf einen Schurz beschränkt. Um so mehr muß darum auffallen, daß — selbst auch bei nackten Gestalten — nie die Kopfbedeckung fehlt, welche aus einer bis an die Schultern herabhängenden Haube besteht, die bei den Herrschern sich mit der einfachen oder doppelten Krone, oder einem aus symbolischen Attributen zusammengesetzten phantastischen Aufputz verband. — Als weitere volksthümliche Erscheinung mag noch erwähnt werden, daß auch der Bart künstlich umwickelt und seltsam hakenförmig gebogen ward, daß aber nirgends, selbst nicht bei weiblichen Figuren, eine Locke sich findet.

§. 52.

Von den Völkern des westlichen Asiens

sind nur spärliche Ueberreste plastischer Kunst zu unserer Kenntniß gekommen, aus denen ersichtlich ist, daß die Bewohner dieser Gegenden gleich den aus dem Inneren Asiens entlehnten Religionslehren auch die Kunsttraditionen der mittelasiatischen Völker sich angeeignet haben. So finden sich namentlich in der phönizischen Religion Bestandtheile der assyrischen und babylonischen vereinigt, weßhalb auch von einer originellen Kunst nicht die Rede sein kann. Zwar förderte der Handelstrieb der Phönizier den einheimischen Kunstfleiß und öffnete für den Absatz seiner Erzeugnisse nach allen Seiten hin Wege in weite Fernen, durch welche die Erzeugnisse der entlegensten Länder sich gegen einander vertauschten, allein dieser Kunstfleiß kann doch nicht als ein selbstständiges höheres Kunstschaffen, sondern nur als eine regsame industrielle Thätigkeit bezeichnet werden. Was von den Phöniziern schon im Alterthume gerühmt ward, ist die Kunst des Erzgusses und der Verarbeitung edler Metalle. Allein die durch Erzguß erzeugten Götteridole erscheinen als wahrhaft roh und barbarisch und entbehren aller selbstständigen Motive, lassen sich vielmehr auf mittelasiatische und ägyptische Anschauungen zurückführen.

Bei dieser Beschaffenheit der phönizischen Kunst läßt sich auch von der israelitischen Plastik nichts Vorzügliches erwarten, da die israelitische Kunst durchaus von der phönizischen abhängig ist und die Bauten Jerusalems von phönizischen Künstlern aufgeführt wurden.

[1]) Zwar kommen auch weite Gewänder vor, die aber stets aus leichten, durchsichtigen Stoffen bestehen.

Daß eine originelle Ausbildung in der Plastik bei den Israeliten nicht stattfinden konnte, erklärt sich von selbst aus dem Verbote, von Jehovah geschnitzte Bilder zu verfertigen, durch welches Verbot dem Götzendienste vorgebeugt werden sollte. Bekanntlich konnte indeß dieser Zweck nicht zu allen Zeiten vollständig erreicht werden, da die Israeliten in Aegypten den Apiscult kennen lernten, was sie in der Wüste veranlaßte, von Aaron die Verfertigung des goldenen Kalbes zu fordern. Später nach der Trennung des Reiches wurde in dem schismatischen Staate der zehn Stämme von Jeroboam der Jehovahcult mit Bildern gesetzlich eingeführt. Jeroboam ließ zwei goldene Kälber (zu Dan und zu Bethel) aufstellen, wie auch die lebendigen Stiere in Aegypten ihren Aufenthalt in zwei Städten (in Memphis und Heliopolis) hatten. Wie die Thierbilder, so sind auch nach der Bibel die Prachtgeschirre des Heiligthums ägyptischen Ursprungs, während in den Cherubimsgestalten, die in den heiligen Schriften als menschliche Körper mit vier Flügelpaaren, von denen zwei den Leib bedecken, vorgestellt werden, persische Anschauungen gefunden werden wollen.

Wie die phönizische und israelitische, so hat auch die Plastik bei den Völkern Kleinasiens keine originelle Leistungen aufzuweisen. Auch hier ist der ägyptische Einfluß unverkennbar in dem Relief, das beim Dorfe Nymphi in der Nähe von Smyrna die Kolossalgestalt eines Herrschers darstellt, ferner in einem Bildwerke in der Gegend des heutigen Fleckens Uejük in Galatien, und in mehreren Reliefdarstellungen in der Gegend von Beyrut in Syrien, wo auch assyrische Reliefs sich finden. Auch Spuren persischer Kunst finden sich in Kleinasien im Giebel einer Grabfaçade zu Myra, während in den Felsskulpturen der ehemaligen Stadt Pterium in Galatien bei dem Dorfe Boghaz-Koei Löwengestalten nach Art assyrischer Werke angebracht sind.

„So zeigt denn — wie Lübke treffend bemerkt — die alte Kunst Kleinasiens dieselben Verhältnisse, welche auf die politischen Geschicke des Landes einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben: beim Mangel einer festen centralisirenden Gewalt zersplittern sich die einzelnen Culturelemente, und je weniger, wie es scheint, eine energische Anlage zu höherer Kunstentfaltung den verschiedenen Stämmen angeboren war, um so leichter mußten dieselben den Einflüssen der auch für die politischen Zustände entscheidenden mächtigen Nachbarvölker sich hingeben."

b) Classische Bildnerei.

53.

Die griechische Plastik.

Schon früher haben wir hervorgehoben, daß die Griechen die Erbschaft der gesammten orientalischen Bildung angetreten und alle Resultate derselben hellenisirt und zu neuen höheren Schöpfungen verwerthet haben, die durchaus den Charakter der Originalität an sich haben. Wohl bei keiner anderen Culturform zeigt sich diese Originalität deutlicher als bei der Plastik. Da wir schon bei Behandlung der griechischen Architektur die Gründe für die Ermöglichung einer eigentlich schönen Kunst bei den Griechen angegeben und dieselben außer der eigenthümlichen Landesbeschaffenheit vorzüglich in der größeren politischen Freiheit des Volkes und in der höheren idealeren Religionsanschauung der Griechen gefunden haben, so brauchen wir hier nicht ausführlicher über diese Dinge zu reden. Nur sei noch bemerkt, daß diese höhere ideale Bildung eine eigene Naturanlage voraussetzt, die eine wunderbare Einheit von Natur und Geist darstellt und eine harmonische Ausbildung und Veredlung beider Factoren verlangt. Diese Bildung war denn auch jedem freien Griechen ermöglicht und zur Pflicht gemacht, indem Jeder musische und gymnastische Ausbildung erwerben mußte, wenn er auf die alle anderen Vorzüge in sich schließende Eigenschaft der *καλοκἀγαθία* Anspruch sollte machen können. Wenn nun, wie in den allgemeinen Bemerkungen schon hervorgehoben wurde, eine reine, edle, gebildete Seele selbst weniger schönen Formen den Adel der Schönheit zu verleihen vermag, so muß, wenn eine gebildete, edle Seele in schön gebauten körperlichen Formen lebt, eine vollendete Schönheit zu Stande kommen. Für die Aneignung schöner Körperformen bei den Griechen sollte aber die gymnastische Uebung behilflich sein. Der Künstler bildet sein Auge und seinen ästhetischen Geschmack zunächst an den Formen seiner Umgebung, und so „fand denn das Auge des an sich schon für das Schöne empfänglichen griechischen Künstlers als nächsten Gegenstand der Betrachtung den von der Natur edel angelegten, durch Gunst des Klima's vortrefflich entwickelten, durch Gymnastik gestählten, durch seine Sitten geadelten griechischen Menschenschlag. Hier war Nichts mehr von dem gedrückten, befangenen Wesen der Orientalen; Nichts mehr von der geistlosen Monotonie ihrer Köpfe, der eckigen, unfreien Bewegung ihrer Glieder;

sondern in hoher Harmonie leuchtete aus einem edlen freien Körper eine edel geborne freie Seele hervor." Auch die Kleidung paßte in ihrer edlen Einfachheit zu dem Körper, so daß jede Form, jede Bewegung desselben in dem Wurfe der Falten sich ausdrückte. Eine solche Caricatur jeder Kleidung, wie sie in unserer in Schneiderbarbarei verkommenen Modewelt beliebt wird, kam nicht einmal bei den Barbaren des Alterthums vor. Die Griechen trugen ein längeres oder kürzeres Untergewand (*χιτών*), welches keine Aermel hatte, und mit oder ohne Gürtel getragen wurde. Dazu kam das *ἱμάτιον*, ein mantelartiges Oberkleid, ein großes, viereckiges Tuch, welches vom linken Arme aus über die Schulter gezogen und über oder unter den rechten Arm geschlagen wurde. Es gab hier keinen Schnitt des Kleides, sondern in freiem Wurfe ordnete Jeder selbst sein Gewand. Die feinen Griechen legten großen Werth auf eine würdige und gefällige Handhabung des Kleides; an der Art, wie der Rock gegürtet, der Mantel übergeworfen war, erkannte man den Grad der Wohlerzogenheit und der Bildung. Beinkleider zu tragen galt für barbarisch; der Kopf war unbedeckt, wo er nicht den Schutz des Helmes, Reisehutes (*πέτασος*), der Schiffermütze nöthig hatte. Wie man sieht, war also die griechische Tracht ein Resultat schöner Sitte, ganz dazu geeignet, den Körper zu zeigen, indem sie ihn verhüllte, in freiem Wurfe seine Bewegungen ausklingen zu lassen und wie ein zweiter beseelter Körper das Wesen ihres Trägers deutlich zu verkünden.

Noch ein Zug ist zu erwähnen, der uns besonders den Sinn für das Ideale bei den Griechen erklären mag, und dieß ist die Bestimmung jedes Einzelnen für das gemeinsame öffentliche Leben. Wo nämlich, wie bei den Hellenen, das Subject für sich wenig galt und die Rücksicht auf allgemeine Zwecke überall das Vorherrschende war, mußte der künstlerische Sinn sich mehr auf die Darlegung äußerer Vorgänge, als auf die Schilderung innerlicher Gemüthszustände richten, mehr in der Darstellung des Allgemeinen als des Besondern sich bethätigen. Wo das Einzelleben überhaupt hinter der Gesammterscheinung zurücktrat, konnte sich auch die bildende Kunst nicht das menschliche Individuum als solches zu ihrem vorzüglichsten Gegenstande wählen, sondern mußte sich — wenn ich so sagen darf — Idealtypen schaffen, in denen die allgemeine Menschlichkeit repräsentirt und die allgemeinen Zustände des nationalen Lebens verkörpert erschienen. Die allgemeine idealisirte Menschlichkeit fiel aber dem Bewußtsein des Griechen mit der Gottheit zusammen. In den Göttern also waren die sittlichen, politischen und natürlichen Verhältnisse verkörpert, und

darum suchte und fand die bildende Kunst in den Gestalten der Götter und dann auch der als Heroen vergötterten Menschen die Stoffe für ihre Thätigkeit. Wie die griechische Architektur, so war also auch die griechische Plastik vorzugsweise aus dem religiösen Bedürfnisse hervorgewachsen, und darin liegt der Hauptunterschied der griechischen und orientalischen Plastik, welche sich vorzugsweise nur um die Verherrlichung des Herrschers drehte, oder auf das Gebiet einer genrehaften oder chronikartigen, trockenen Geschichtsdarstellung beschränkte. Und in der Auffassung der Gottheit als verabsolutirte und idealisirte Menschlichkeit liegt auch der Grund der Schönheit griechischer Götterbilder. Mit Recht bemerkt der feinsinnige Lasaulx: „Nur wenn die Gottheit selbst Menschengestalt in dem religiösen Volksbewußtsein angenommen hat, vermag es der religiöse Künstler, sie in menschenähnlicher Schönheit darzustellen. Daher kam es, daß die asiatischen Völker niemals wahrhaft schöne Bildwerke gehabt haben. Die kolossalen, 13 bis 16' hohen Standbilder der indischen Grottentempel sind wie ihre Götter selbst unmenschliche, monstrose, mit vielen Leibern, Köpfen, Augen, Händen, Füßen, ganz symbolische Darstellungen der allschauenden, Alles umschlingenden Macht ihrer substanziellen Naturgötter. Der Eindruck, den sie hervorbringen, ist ein grausenhafter. Und gleicherweise fehlt den ägyptischen Götterbildern bei aller Vollkommenheit einzelner Theile die echte freie menschliche Schönheit: es sind Menschenleiber mit Thierköpfen, oder wenn sie es wagten, die Götter ganz menschenähnlich darzustellen, fehlt ihnen doch die Freiheit der menschlichen Bewegung ... Während daher die ägyptischen Götterstatuen fast noch träumend dargestellt sind, ohne Leben, Wärme und Freiheit, finden wir diese Gebundenheit bei den Griechen allmählig sich lösen, bis sie, analog der successiven Befreiung ihres religiösen Bewußtseins, auch ihre Götter voll individueller Lebendigkeit mit völliger Freiheit dahinschreiten ließen." Diese allmählige, successive Vollendung der griechischen Plastik haben wir nirgends prägnanter und treffender dargestellt gefunden als bei Deutinger,[1]) weßhalb die betreffende Stelle hier mitgetheilt werden soll: „Zuerst trat das Symbolische in der Uebertragung des Aegyptischen in den griechischen Mythus hervor. Nur bedeutend waren die Köpfe der ersten Stufe, nicht schön. Allmählig milderte sich der strenge Zuschnitt. Immer allgemeiner, harmonischer wurden die traditionellen hervorstechenden Eigenheiten abgeschliffen, ohne doch den ersten Ausdruck ganz zu verlieren. Aber sie behielten ihn

[1]) Gebiet der Kunst, S. 349—350.

auch nur, so weit die darzustellende geistige Einheit es erforderte. Was in der Idealisirung des Kopfes eintrat, trug sich nach Unten hin in die Statue als bewegliche Freiheit der Glieder ein. Die Füße kamen in schreitende Stellung, die Hände erhielten ihre eigene Haltung, der Leib selbst trat aus seiner Starrheit und Unbeweglichkeit hervor, und entfaltete den Reichthum seiner Muskeln. So war aus dem strengen Stil der ersten Symbolik der freie, aber in der Leiblichkeit markirte, der charakteristische Stil geworden. Eine gewisse hervorstechende Bezeichnung des Leiblichen, der Ausdruck der organischen Bänder, die Faltung und regelmäßige Lage der Gewänder und die fleißige Ausführung der Haare und des übrigen Beiwerkes mit markirtem, fast übertriebenem Ausdruck der Musculatur bezeichnen diesen zweiten Schritt der Kunst, von der besonders der etrurische und überhaupt der italienische Zweig der griechischen Kunstentwicklung Zeugniß gibt. Aus diesen beiden Gegensätzen bildete sich dann die letzte Stufe der Kunst, der ideale Stil, der wieder 1) in den streng idealen oder erhabenen, der zunächst mit der Statue und mit der Bildung von Göttergestalten in ihrer erhabenen Größe sich beschäftigte, und in Phidias zu Athen und in Polykleitos im Peloponnes seinen persönlichen Einheitspunkt hatte, 2) in einen weichen und zierlichen, der die Göttergestalten mit menschlichen Gefühlen erwärmte, mit der Zartheit der Empfindung die Weichheit der Formen verband, und vorzüglich in Bildungen von jugendlichen und weiblichen Formen sich gefiel, am meisten von Skopas, Praxiteles und Polykles ausgebildet wurde, und endlich 3) in den edlen,[1]) frei idealen Stil sich theilt, der, die menschliche Gestalt mit ewiger Jugend erfüllend, den Helden zu Gott umgestaltete, und in idealisirten Heroenbildern oder in reichern, menschlich großen Gruppirungen seinen Inhalt aussprach, die, mit der Sykionischen Schule durch Leucipp[2]) beginnend, in der Rhodischen, aus der wahrscheinlich auch der Laokoon stammt, sich weiter entwickelte."

Wie in Bezug auf ideale Auffassung und technische Ausführung, so ist auch bezüglich des Materials ein beständiges Fortschreiten in der griechischen Plastik bemerkbar. Waren die ältesten Götterbilder rohe Holzpuppen, so ging man bald zu Verbindungen des Holzes mit edlerem Material über, indem man Statuen herstellte, bei denen um

[1]) kann nicht absolut, sondern nur in einem gewissen Sinne gelten, wie wir später sehen werden.

[2]) soll wohl Lysippos heißen!?

einen hölzernen Kern Goldplatten für die Gewandung, Elfenbein für die nackten Theile legte, während die Augen in manchen Fällen aus Edelstein geformt wurden. Statt des Elfenbeines wurde für die nackten Theile auch oft Marmor verwendet, wodurch die Gattung entstand, die man als „Akrolithen" bezeichnet, während die übrigen „chryselephantine" Statuen genannt werden. Endlich wurde das Holz ganz aufgegeben und durch Erz oder weißen, besonders parischen Marmor ersetzt. Doch blieb auch da noch eine Erinnerung an die frühere Buntheit des Materials zurück in der Polychromie der Statuen. Wie weit indeß die Polychromie in der Plastik sich ausgedehnt habe, ist ebenso wenig bestimmt anzugeben wie in der Architektur. Es wurde, wie es scheint, nicht bloß der Saum der Gewänder, sondern zuweilen die ganze Kleidung durch farbigen Schmuck bezeichnet; ebenso wurden Waffen, Diademe u. dgl. durch vergoldetes Material ausgezeichnet. Selbst das Haar erhielt häufig eine Vergoldung und der Stern des Auges eine dunkle Farbe. In späterer Zeit trieb man allerlei Spielereien, indem man durch Silbermischung zum Erze die Todtenblässe der Jokaste nachzuahmen suchte. Die im Erzguß eingesetzten Augen von Silber und dunkeln Steinen, denen nicht, wie beim Marmor, ein über das Nackte verbreiteter Fleischton das Gegengewicht gab, werden, wie Vischer richtig bemerkt, abscheulich bleiben, und wenn es hundertmal Griechen waren, die sie einsetzten.

Wollte man aus dem Bisherigen etwa schließen, daß die griechische Plastik sich nur mit Darstellungen der Götter und Menschen in freien selbstständigen Werken befaßt habe, so würde man sehr irren, da im Gegentheile eine Reihe von Denkmälern, und darunter Werke von der höchsten Bedeutung, sich als schmückende Theile des Tempelbaues darstellen. Haben wir ja schon bei Besprechung der griechischen Baustile bemerkt, daß die Metopen der dorischen Tempel durch Reliefdarstellungen geschmückt wurden und auch an den jonischen Tempeln die Friese, sowie in allen Bauarten die Giebelfelder zu größeren Reliefcompositionen benützt wurden. Indeß erscheint hier die Plastik keineswegs in dienender Abhängigkeit, sondern als freie schmückende Begleiterin, als selbstständige Kunstgattung, die in der Architektur an bestimmter Stelle einen zweiten idealen Boden gewinnt und durch Beobachtung der Gesetze des Gleichgewichts und des symmetrischen Aufbaues zu einer freien Aufnahme jener inneren architektonischen Gliederung gelangt, die ihr erst die Entfaltung des höchsten Stilgefühles gestattet.

Obgleich die griechische Bildnerkunst das Ideale und Allgemeine darzustellen sucht, so befaßt sie sich doch auch mit Darstellungen aus

dem Kreise der Thierwelt. Auch in den Thiergestalten schufen die griechischen Künstler durch Ausschließung des bloß Zufälligen und durch Erfassung des Wesens ideale Kunstwerke, die man recht gut neben den Göttern und Heroen des griechischen Olymps sehen kann. Ueber dieses Gebiet griechischer Bildnerei sagt P. Zenetti: „Das Thierische erscheint als eigenes Wesen, wie Adler, Pferd, Kuh und andere Thiere, entweder als einzelne Gestalt oder im Dienste der Götter und Menschen. Das Thierische findet sich aber in Zusammensetzung mit dem menschlichen Körper. Von einer Vergötterung der Thiere oder jenen undeutlichen Sinnbildern des Morgenlandes, welche in widerlichen Verbindungen thierischer Glieder mit menschlichen Formen den Charakter göttlicher Macht auszudrücken suchten, findet sich bei den Hellenen keine Spur. An den oberen Göttern duldete ihr Schönheitssinn nichts Thierisches, aber bei solchen Untergottheiten, in welchen man das Elementare und Leblose der Natur personificirt dachte, zeigt sich die Spur eines alten Naturdienstes in einzelnen, thierischen Gliedern. Doch auch hier haben die edleren Theile, Kopf und Brust, stets völlig menschliche Gestalt, und nur an untergeordneten Theilen macht sich das Thierische sichtbar. So hat es eine Beziehung auf das Element des Wassers, wenn die Flußgötter am Oberkörper menschlich und dann in einen Fisch ausgehend dargestellt sind. Die Satyrn, in denen sich eine gröbere Sinnlichkeit und Derbheit ausspricht, finden wir mit Bocksfüßen und Schweif, mit Hörnern an der thierähnlichen Stirne und grinsendem Gesichte, den mittelalterlichen Teufelsfratzen ähnlich. Aber sie sind auch wieder mit schlanken, durchaus menschlichen Gliedern, nur mit thierisch geformten Ohren, mit einem feinen Ausdrucke behaglicher Sinnlichkeit oder schadenfrohen Muthwillens abgebildet worden."

Hiemit glauben wir über die griechische Plastik im Allgemeinen genug gesagt zu haben und können nun zu einer Betrachtung ihrer geschichtlichen Entwicklung übergehen, die wir am besten in vier Perioden zusammenfassen, deren erste vom siebenten Jahrhunderte bis zu den Perserkriegen reicht, während die zweite (470—400) von der kimonischen Zeit bis zum Ende des peloponnesischen Krieges reicht, auf welche die dritte Periode folgt, welche die Zeit von der Befreiung Athens bis auf Alexander den Großen (400—325) umfaßt. Eine vierte Periode endlich mag noch darstellen den Zustand der Plastik in der Zeit von Alexander dem Großen bis zur Eroberung Griechenlands durch die Römer 146.

§. 54.

Erste Periode der griechischen Skulptur.

Ist die älteste Geschichte Griechenlands überhaupt in einen dunklen Sagenkreis eingeschlossen, so wird man auch von der ältesten griechischen Kunst nicht viele unzweifelhaft gewisse historische Nachrichten erwarten dürfen. Was wir also mit Bestimmtheit sagen können, ist dieses, daß die älteste pelasgische Vorzeit Griechenlands keine Götterbilder kannte, sondern sich mit kunstlosen Symbolen, als Brettern, Steinhaufen u. dgl. begnügte, daß aber doch ein reges Fortschreiten zur Darstellung ausgebildeter Göttergestalten erkennbar ist. Diese ersten Gestalten nun waren in ägyptischer Manier starre leblose Holzpuppen mit verschlossenen Augen, die erst Dädalus öffnete, wie er auch Leben und Bewegung in die todten Formen gebracht und dadurch den ersten Schritt in den Entwicklungsgang der griechischen Kunst gethan haben soll. Indeß ist Dädalus selbst nur ein mythischer Repräsentant der alten griechischen Kunst, weßhalb von ihm aus noch keine Geschichte derselben begonnen werden kann.

Erst gegen Anfang des siebenten Jahrhunderts treten bestimmte geschichtliche Nachrichten und Personen vor uns hin, mit denen die erste Epoche griechischer Plastik einzuleiten ist. Diese historischen Nachrichten verdanken wir zumeist dem Lydier Pausanias, der in zehn Büchern eine Beschreibung der religiösen und künstlerischen Ueberreste Griechenlands lieferte und als das älteste Werk die Lade des Kypselos erwähnt, von welcher Otfried Müller sagt: „sie war aus Cedernholz, von bedeutendem Umfange, wahrscheinlich elliptisch. Die Figuren waren theils aus dem Holze hervorgearbeitet, theils aus Gold und Elfenbein eingelegt, in fünf über einander liegenden Streifen, die Pausanias herumgehend beschreibt. Sie enthalten Scenen aus den heroischen Mythen, zum Theil auf die Ahnen des Kypselos, der aus Thessalien stammte, bezüglich." Dieses Werk stammt wahrscheinlich noch aus dem achten Jahrhundert, so daß zwischen ihm und dem ersten geschichtlichen Künstlernamen[1]) beinahe ein Jahrhundert liegt.

---

[1]) Kypselos ist nämlich nicht der Verfertiger, sondern der von seiner Mutter in der Lade vor den Nachstellungen der Bakchiaden verborgene Sohn des Eetios.

Zunächst begegnen uns einige Namen von Erfindern technischer Fertigkeiten, als Butades, der in Korinth die Thonplastik, Glaukos, der die Löthung des Eisens, Rhökos und Theodoros, die den Erzguß erfanden. Durch Melas auf Chios und seinen Sohn Mikkiades wurde die Marmortechnik zu künstlerischer Bedeutung erhoben. Berühmter jedoch war noch das vorzugsweise im Peloponnes thätige kretische Künstlerpaar, Dipönos und Skyllis, um 580 geboren, von denen mehrere Götterstatuen erwähnt werden, und von denen eine zahlreiche Schule von Bildhauern ausgeht. Smilis aus Aegina bildete das Holzbild der Hera für den Tempel zu Samos und die auf Thronen sitzenden chryselephantinen Gestalten der Horen für den Heratempel zu Olympia. Ein anderes berühmtes Werk ist der von dem Magnesier Bathykles (um 550 v. Chr.) gefertigte Thron des Apollo, eine Schöpfung von großer künstlerischer Bedeutung, mit Reliefscenen und sogar mit selbstständigen Bildwerken geschmückt, so daß der Thron jedenfalls bedeutsamer war für die Kunst als das darauf ruhende Erzbild des Apollo, das, von roher riesenhafter Form, nur mit dem Haupte und der Andeutung der Hände und Füße versehen war.

Von den hochalterthümlichen Werken sind die meisten durch die Vergänglichkeit oder die Kostbarkeit ihres Materiales dem Untergange verfallen. Nur wenige Steinskulpturen sind auf uns gekommen, die wenigstens für die Kunst des sechsten Jahrhunderts eine werthvolle Anschauung gewähren. Am alterthümlichsten sind die in starkem Hochrelief ausgeführten Metopenbilder des mittleren Burgtempels zu Selinunt, die jetzt im Museum zu Palermo aufbewahrt sind. Sie stellen den Perseus die Medusa tödtend, und Herakles die von ihm bezwungenen und gebundenen Kerkopen an einem Querholze auf dem Rücken davontragend dar. Bezüglich der technischen Ausführung erinnern sie durch ihre strenge, maskenhaft starre Haltung und durch das Verschrobene und Verdrehte ihrer Stellung an die altorientalische Kunst, von der sie jedoch durch die lebendige Anschaulichkeit und durch das Streben nach Wahrheit und Lebendigkeit, sowie durch bewunderungswürdige Ausfüllung des Raumes und eine gewisse kühne Freiheit sich vortheilhaft unterscheiden. Ein anderes stammverwandtes (dorisches) Werk ist ein alterthümliches Relief in Sparta, das einen Mann darstellt mit gezücktem Schwert eindringend auf eine Frau, deren Nacken er mit der Linken fest umklammert hält. Unter den übrigen Werken derselben Epoche sind einige Marmorstatuen anzuführen, unter denen die in der Münchener Glyptothek befindliche, aus dem Städtchen

Tenea stammende Statue des Apollo die besterhaltene ist. Es stellt einen Mann in kräftiger Jugendfülle dar, dessen Gestalt sich durch das schlank Aufgeschossene des Körpers von den Selinuntischen Bildern bedeutend unterscheidet, obgleich sie durch die gleiche maskenhaft lächelnde Ausdruckslosigkeit sowie durch die Unbeholfenheit, die beide schreitenden Fußsohlen am Boden haften läßt, mit denselben auch wieder verwandt ist. Andere solche Apollobilder sind die zu Thera, Megara und Orchomenos aufgefundenen, welch' letzteres sich durch breite Schultern, kurzen Hals und breitere Gesichtsbildung von den übrigen unterscheidet. Auch stehen in näherer Verwandtschaft zu diesen Denkmälern einige attische Werke, von denen zunächst eine sitzende Marmorstatue der Athene hervorzuheben ist. Obwohl nur in verstümmeltem Zustande erhalten, erkennt man doch an dem langen Peplos mit seinen welligen Falten, mehr noch an der Aegis auf der Brust die Göttin. Die Formen sind weich und voll, die Haltung zwar ruhig, aber nicht steif. Dieselbe ruhige Haltung, dasselbe gebundene Schreiten, dieselbe gewissenhafte Tüchtigkeit der Ausführung und treffliche Raumausfüllung wie bei den dorischen Reliefs- und Apollobildern finden wir auch in dem ziemlich flachen attischen Relief an der Grabstele[1]) des Aristion, von Aristokles gefertigt. Zeigt der Umstand, daß man einem unbekannten schlichten attischen Bürger solch' einen Grabstein setzen konnte, von einem hohen Kunstgefühl jener Zeit, so wird das Vorhandensein desselben noch mehr bestätigt durch die auf der Insel Melos aufgefundenen Reliefs von gebranntem Ton, die in strengem und scharfem Stil mythologische Stoffe darstellen. Ein mehr den assyrischen als den griechischen Formen nahe kommendes Denkmal ist das auf der Insel Samothrake aufgefundene Marmorrelief, während dem ägyptischen Kanon die zehn kolossalen Marmorstatuen am meisten verwandt sind, welche bei Milet die heilige Straße vom Hafen nach dem didymäischen Apollotempel einfaßten. Sie sind gegenwärtig zu London im britischen Museum der Betrachtung zugänglich gemacht und zeigen sich als von durchweg architektonisch massenhafter Behandlung, mit geringer Andeutung des organischen Gliedergefüges. Zu diesen sitzenden Menschengestalten kommt noch eine Anzahl ebenso alterthümlicher Marmorlöwen, gewissen ägyptischen Arbeiten ähnlich, die gleichfalls im britischen Museum sich befinden.

Einer der wichtigsten Punkte, von wo die Vermittlung der Kunst des Orients mit Griechenland ausging, war Lycien, von woher die

[1]) στήλη, Grabsäule, säulenähnlicher Grabstein.

argivischen Könige Baumeister berufen hatten. Unter den lycischen Denkmälern ist nun zunächst zu erwähnen ein in einem Uebergangsstile vom assyrischen zum archaisch-griechischen ausgeführter Fries von der Akropolis zu Xanthus, einen festlichen Zug von zwei Wagen mit Wagenlenkern und mehreren Gestalten von Priestern und anderen Begleitern darstellend. Das wichtigste lycische Denkmal sind jedoch die bei Xanthus entdeckten, jetzt im britischen Museum befindlichen Reliefs des sogenannten Harpyiendenkmals, eines viereckigen thurmartigen Grabmals, dessen oberen Rand in einer Länge von 31' ein 3½' hoher Streifen von Reliefsdarstellungen umgab, die sich auf die das menschlichen Schicksal beherrschende Mächte beziehen. Auf schönen mannigfach verzierten Thronen von echt griechischer Form sitzen Gottheiten, welche von Männern und Frauen symbolische Opfergaben entgegennehmen. An anderen Seiten finden sich Harpyiengestalten mit weiblichem Oberkörper, großen Flügeln und Vogelkrallen, welche Kinder entführen.

Haben wir in den erwähnten Werken schon verschiedene Eigenthümlichkeiten wahrgenommen, welche das Bestehen verschiedener Kunstschulen vermuthen lassen, so wird diese Vermuthung bestätigt durch das Zeugniß alter Schriftsteller, besonders des Pausanias. So hat in Sykion Aristokles eine ausgezeichnete, lange fortblühende Schule begründet. Zugleich lebte in Sykion des Aristokles Bruder Kanachos, ein bedeutender Erzbildner und in der Goldelfenbeintechnik bewandert, berühmt durch sein ehernes Apollobild, das sich zwar in Bezug auf Auffassung den Marmorstatuen von Naxos und Delos anschließt, aber in der künstlerischen Durchbildung des Einzelnen alle übertrifft. In Argos war Ageladas, etwa von 515—455 thätig, welcher Statuen von Göttern und Siegern in den olympischen Spielen in Erz bildete, und die nachmaligen Hauptkünstler der Plastik, Phidias, Myron und Polykletos zu Schülern hatte. In Athen schuf Antenor Statuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton; den Heldenmuth der Geliebten des Harmodios, Leäna, verherrlichte Amphikrates. Ein neues Denkmal des Harmodios und Aristogeiton verfertigten Kritias und Nesiotes, mit welchen Hegias (oder Hegesias) gleichzeitig war, der als Lehrer des Phidias erwähnt wird. Da die Werke dieser Meister vernichtet sind, so könnten wir aus den Andeutungen der Kunstschriftsteller nur einen unbestimmten Begriff von dem Stil und der Technik dieses Zeitraumes uns schöpfen, wenn nicht vor einem halben Jahrhundert die berühmten Statuengruppen des Athenetempels zu Aegina — wo als Zeitgenossen des Atheners Hegesias die beiden

Meister Kallon und Onatas lebten — aufgefunden worden wären, deren Entstehung mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit zwischen 500 und 480 fällt und die von König Ludwig I. für die Münchener Glyptothek gewonnen wurden.[1]) Der Stoff dieser Darstellungen, welche das Giebelfeld schmückten, ist aus den Kämpfen der Griechen gegen Troja, der Streit um den Leichnam eines gefallenen Griechen, den Athene beschützt. Im westlichen Giebelfeld handelt es sich um den Leichnam des Achilleus, im östlichen um jenen des Argivers Oikles, welchen Herakles und Telamon schützen gegen den Trojaner Laomedon, dessen Figur die schönste unter diesen Gestalten ist. Mit Ausnahme der Pallas Athene sind alle Figuren unbekleidet, nur ein Helm bedeckt das kurze, gekräuselte Haar. Die Körper sind mit voller Naturwahrheit und vollkommner Technik bis in's Einzelne ausgeführt. Die verschiedenen Bewegungen und Stellungen, das Vordringen, Hinsinken, Niederknieen, Vorwärtsbeugen sind mit freier Lebendigkeit nachgeahmt. Im Ganzen aber ist die Kraft, nicht die Schönheit des Körpers das Ziel der Darstellung. In den Gesichtern herrscht eine starre Ausdruckslosigkeit, um den Mund spielt ein albernes, fast unheimliches Lächeln, es ist keine Spur eines Seelenausdruckes, oder auch nur einer Aufregung beim Kampfe. Die Gestalt der Göttin ist in zwar feierlicher, aber steifer Haltung hingestellt. Dagegen erscheint ein ganz richtiges Verständniß für die Anordnung der Figuren im architektonischen Raume.

Haben wir auch diesen bedeutenden Werken Aeginals kein gleich wichtiges Kunstwerk der jonischen Stämme aus dieser Zeit gegenüberzustellen, so zeigt doch eine zu Athen aufgefundene Marmorplatte, auf welcher eine wagenlenkende weibliche Figur im zartesten Flachrelief dargestellt ist, daß die attische Kunst mehr in einem innerlichen weihevollen Wesen, in einer gewissen ethischen Schönheit ihren Zielpunkt erkannte.

Der äginetischen Richtung nahestehend erscheinen einige jüngere Metopenreliefs von zwei Tempeln zu Selinunt, die im Museum zu Palermo aufbewahrt sind und Scenen der Gigantenkämpfe darstellen. Die Figuren sind zwar nicht von so vorzüglicher Durchbildung wie die äginetischen, doch geht der lebendige frische Ausdruck der Köpfe schon entschieden über die Starrheit der Aegineten hinaus. — Ungefähr derselben Zeit (dem zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts) gehört ein Denkmal altgriechischer Kunst in Mittelitalien an, nämlich das zu

[1]) vgl. hierüber Sepp: Ludwig Augustus I., S. 28 f.

Ariccia gefundene Marmorrelief des Orestes, das aus sechs Figuren besteht, in deren Darstellung sichtlich mit der Befangenheit der hergebrachten alten Auffassung der Körperformen eine nach freierem Ausdruck und dramatischer Belebung strebende Kunst ringt.

Von den bisher erwähnten wirklich alten (archaischen) Werken sind einige in späterer Zeit entstandene, dem alten Stile nachgeahmte (archaistische) Statuen und Reliefs zu unterscheiden, die uns indeß hier nicht interessiren können.

Damit schließt die Reihe der Denkmäler der ersten Epoche. Bevor wir jedoch zur eigentlich classischen Periode übergehen können, müssen wir dreier Künstler gedenken, welche in manchen Beziehungen noch der älteren Kunst angehören, aber bereits an der Schwelle der neuen Zeit stehen und die durch einen schöneren Stil sowie durch die Erweiterung des Darstellungskreises sich den folgenden großen Künstlern nähern und hinter der freiesten und höchsten Vollendung nicht mehr sehr weit zurückstehen. Es sind dieß Kalamis aus Athen, Pythagoras aus Rhegion und Myron von Eleutherä in Böotien. Der erste erfreute sich schon um 468 eines bedeutenden Rufes, vielleicht nicht so fast wegen idealer Auffassung und hoher Vollendung, da er keineswegs von aller Härte des alten Stiles frei war, als vielmehr der Mannigfaltigkeit seiner Leistungen und der vielseitigsten technischen Ausbildung wegen. Sind ja von ihm nicht bloß Götter- und Heroenbilder bekannt, sondern auch Knaben und anmuthig zarte Frauen verstand er trefflich darzustellen. Daß er auch in der Thierplastik bewandert war, erhellt aus dem Lobe, welches die Alten der unübertrefflichen Schönheit und Lebendigkeit seiner Rosse zu zollen nicht müde wurden. Gegenüber der mehr idealen Richtung des Kalamis vertritt Pythagoras, der vorzugsweise Athletenstatuen aus Erz bildete, einen strengeren Naturalismus und war namentlich durch die lebensvolle Darstellung der Muskeln und Adern, sowie durch die sorgfältige Behandlung des Hauptthaares ausgezeichnet. Von seinen Götterbildern ist besonders Apollon als Pythontödter (vielleicht das Original des Apollon im Belvedere) und Apollon als Kitharöde gerühmt worden. Von Pythagoras wird gerühmt, daß er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie Bedacht genommen, d. h. daß er die harmonische Erscheinung der ganzen Gestalt, die vollendete Uebereinstimmung der einzelnen Theile unter einander und mit dem Ganzen ausgeprägt habe. Besonders muß dieses in seinem hinkenden Philoktet zu Syrakus der Fall gewesen sein, da der Beschauer den Schmerz mitzuempfinden glaubte, und deßhalb ein Epigramm den Verwundeten in die Klage aus-

brechen läßt, daß der Künstler seinen Schmerz im Erze verewigt habe.

Der mehr naturalistischen Richtung des Pythagoras verwandt, aber ungleich bedeutender und einen weiteren Darstellungskreis umfassend, war Myron, der neben Phidias und Polyklet Schüler des Ageladas von Argos und im Alterthum weithin berühmt war. Durch sein Marmorwerk, welches eine betrunkene Alte darstellt, betritt er zum ersten Male die Sphäre des niederen Genre's. In dem altehrwürdigen Tempel der Hera zu Samos stand von ihm eine kolossale Gruppe in Erz, in welcher Athene den vergötterten Herakles vor den Thron seines Vaters führt. Wie Polyklet jugendliche Körper der Athleten zu bilden pflegte, so stellte Myron den männlichen, kräftigeren Leib der Pentathlen und Pankratiasten dar mit aller Stärke der schwellenden Muskeln und in den gewagtesten Stellungen. In dieser Art sind von ihm der laufende Ladas in der höchsten Anspannung des entscheidenden Siegesmomentes und der Diskoswerfer (*δισκόβολος*), von dem eine Marmornachbildung im Palazzo Massimi zu Rom erhalten ist und die schon Lucian treffend folgendermaßen schildert: „Von dem Diskuswerfer sprichst du, der sich zum Wurfe niederbeugt, mit dem Gesicht weggewendet nach der Hand, welche die Scheibe hält, und mit dem einen Fuß etwas niederkauert, als wolle er zugleich mit dem Wurfe sich wieder erheben." Daß Myron auch in der Darstellung der thierischen Natur Großes leistete, mag daraus erhellen, daß vier Stiere von ihm durch Augustus in dem Vorhofe des palatinischen Apollon aufgestellt, und daß auf seine brüllende Kuh mit dem säugenden Kalbe viele witzige Epigramme gemacht wurden, die alle darin übereinstimmen, daß das Bild der Kuh einer wirklich lebenden Kuh zum Verwechseln ähnlich war, welchem Gedanken auch Göthe Ausdruck gab in den Worten: „Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schließt sich ihr an, der Hirt wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er tutet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Thieren seiner Heerde." Dieselbe Naturwahrheit müssen wir auch einem Relief Myron's nachrühmen, welches einen Rossebändiger darstellt voll Leben und Schönheit, meisterhaft besonders in dem Körper des Helden die doppelte Bewegung des Vorwärtsschreitens und des Zurückhaltens harmonisch verbunden veranschaulichend. Im Jahre 1859 wurde in Eleusis ein herrliches

Marmorrelief Myrons aufgefunden, das die beiden eleusinischen Gottheiten Demeter und Kora darstellt. Das Conventionelle der Haarbehandlung und das Befangene in der Haltung des Armes der Demeter zeigt zwar noch etwas von der nicht ganz überwundenen Steifheit der alten Kunst, während die leichte Bewegung und der reizende Fluß der Gewandung bereits den Hauch der herannahenden Zeit des Phidias verräth. Vergegenwärtigen wir uns nun die Leistungen Myrons in einem Gesammtbilde, so werden wir Lübke rechtgeben müssen, wenn er sagt: „Solchen Werken gegenüber begreift man, daß die griechische Kunst damals jene höchste Freiheit in Auffassung und Darstellung des Körperlichen, in der Schilderung der schwierigsten und kühnsten Bewegungen erreicht hatte, und daß ihr zur Vollendung nur noch die geistige Vertiefung, der gedankenvolle Inhalt eines Phidias fehlte."

§. 55.

Zweite — eigentlich classische — Periode der griechischen Plastik.

„Die Perserkriege hatten Vaterland, Religion und die ganze Existenz des hellenischen Wesens bedroht, die innersten Kräfte seines Lebens aufgeregt, das Bewußtsein der nationalen Kraft auf's Höchste gesteigert und durch ihren wunderbar glücklichen Erfolg mit der glänzenden Siegesbeute auch die materiell reichsten Mittel gewährt. Athen, durch Themistokles zur ersten Seemacht erhoben, und in dem Kampfe wider die Barbaren als das Bollwerk der hellenischen Freiheit bewährt, erlangte nicht nur die politische Hegemonie über das übrige Hellas, sondern wurde auch unter der Staatsverfassung des Perikles der Sammelplatz und Mittelpunkt aller hellenischen Geistesbildung, das Hellas in Hellas, wie die Alten selbst es nannten." Und in dieser Zeit erreichte auch die Sculptur, befreit von aller alterthümlichen Steifheit und durchdrungen von dem großartigen Sinne der perikleischen Zeit in Phidias ihren Gipfelpunkt.

Von den äußeren Lebensumständen dieses größten Plastikers aller Zeiten ist uns wenig bekannt. Wir wissen nur, daß er als der Sohn eines gewissen Charmides um das Jahr 500 v. Chr. zu Athen geboren wurde, so daß seine Knaben- und Jünglingsjahre in die großen Perserschlachten fallen, ein Umstand, der nicht wenig zur Belebung großer Begeisterung und zur Weckung der höchsten Ideen beigetragen

haben mag. Anfangs soll er sich der Malerei gewidmet haben, wandte sich aber bald der Plastik zu, in welcher Hegias und Ageladas ihn unterwiesen. Schon unter Kimon war er selbstständig thätig und bereits als Künstler angesehen. Jene Werke aber, die ihm die Bewunderung aller Zeiten verschaffen, brachte er erst hervor unter Perikles, dessen Freund er war, was ihm in späterer Zeit insofern zum Nachtheil gereichte, als ihn die Feinde des Perikles zweimal in gerichtliche Anklagen verwickelten, und in der letzteren, wo sie ihn der Gotteslästerung beschuldigten, seine Verurtheilung bewirkten und ihn in's Gefängniß brachten, wo er im achtundsechzigsten Lebensjahre, wie es heißt, an Gift starb.

So interessant es wäre, das Gesammtleben solcher für alle Zeiten bedeutender Männer zu kennen, so hat doch die Kenntniß ihrer Leistungen einen ungleich höheren Werth. In dieser Beziehung nun sind wir in Bezug auf Phidias ziemlich gut unterrichtet, obgleich seine großartigsten und berühmtesten Werke uns nicht mehr erhalten sind. Rücksichtlich der künstlerischen Thätigkeit unseres Meisters nun sind zwei Perioden zu unterscheiden, deren erste ausgefüllt ist mit mehreren Werken, die sich unmittelbar auf die Perserkriege beziehen, unter denen das nach Delphi gestiftete Weihgeschenk eines der bedeutendsten ist. Es besteht aus einer Freigruppe von dreizehn Erzstatuen, und stellt den Miltiades, umgeben von Athene, Apollon und den Herren Attikas, dar. Sodann arbeitete Phidias mehrere Kolossalbilder der Schutzgöttin Athene, unter welchen das auf der Akropolis aufgestellte Bild der Athene, Promachos, der schützenden Vorkämpferin des attischen Landes, das berühmteste ist. Diese Statue hatte mit dem Fußgestelle eine Höhe von 70′ und war den von Ferne Heranfahrenden auf hohem Meere schon meilenweit sichtbar. Da über Stellung und Haltung der Göttin aus den Abbildern, die auf attischen Münzen erhalten sind, keine völlige Gewißheit zu erzielen ist, wollen wir auf die Vermuthungen der Archäologen hierüber nicht des Weiteren eingehen. Dieser Athene Promachos ward jedoch eine von den Lenniern auf die Akropolis gestiftete Erzstatue der Athene ihrer Schönheit wegen noch vorgezogen.

Eine noch glänzendere Gelegenheit zur Anwendung seines plastischen Genies bekam Phidias bei den großartigen Bauten, mit welchen Perikles seine Vaterstadt schmückte. Und diese zweite Epoche der Phidias'schen Kunstthätigkeit bildet den Höhepunkt der Bildnerkunst aller Zeiten. Die beiden Hauptwerke dieser Zeit sind das Tempelbild der Athene und das große Bild des Zeus zu Olympia. Da diese

beiden Kunstwerke uns nicht erhalten sind, so müssen wir uns auf die Nachrichten der alten Schriftsteller hierüber verlassen, aus denen der selige Lasaulx folgende Darstellung zusammengestellt hat. Die kolossale Athene Parthenos (im Parthenon aufgestellt), sechsundzwanzig Ellen hoch, die nackten Theile, Gesicht, Hals, Hände und Füße aus Elfenbein, die Augensterne aus einem dem Elfenbeine ähnlichen Edelstein eingesetzt, alles Uebrige aus geschlagenem Golde — das allein die Summe von 486,500 Thalern unseres Geldes betrug — gearbeitet, war ganz als eine in heiterer Majestät herrschende Götterjungfrau gedacht; deren grandiose Einfachheit, wie in allen Werken des Phidias, durch reichen Schmuck an der Basis, an den Waffen, selbst am Rande ihrer goldenen Sohlen gehoben war. Die züchtige streng jungfräuliche Göttin stehend, mit einem bis auf die Füße herabfließenden Gewande, trug auf der Brust die Aegis mit dem Gorgoneion; auf dem Helme, der ihr Haupt bedeckte, ruhte in der Mitte eine Sphinx, auf beiden Seiten Greife in Relief. In der Rechten hielt sie den Speer, daneben am Boden lag die heilige Schlange; auf der ausgestreckten Linken trug sie eine vier Ellen große Nike, darunter zu ihren Füßen stand der Schild, dessen äußere Seite eine Amazonenschlacht, die innere den Kampf der Götter und Giganten in ciselirter Arbeit zeigte; darin auch war es, wo er sein eigenes Bildniß[1]) und das seines Freundes Perikles so kunstvoll eingefügt hatte, daß sie ohne Gefahr des Ganzen nicht herausgenommen werden konnten. Auch die tyrrhenischen Sohlen der Göttin waren mit einem Relief verziert, den Kampf der Lapithen und Kentauren, die Basis des Kolosses mit einem andern, die Geburt der Pandora darstellend. Bei Betrachtung dieses im Jahre 437 v. Chr. vollendeten Bildes mochte wohl mancher Athener der späteren Zeit der Verse Solons gedenken:

Unsere Stadt wird nimmer von Zeus' allwaltendem Schicksal
Oder der Götter Beschluß in das Verderben gestürzt.
Ueber ihr waltet mit Kraft des erhabensten Vaters erhab'ne
Tochter Athene, und hält über sie schützend die Hand.
Aber die eigenen Bürger beeifern sich, frevelnder Thorheit
Voll, zu zerstören die Stadt, folgend der schnöden Begier.

Die Statue der Athene Parthenons allein schon würde den Phidias zum ersten Plastiker aller Zeiten machen. Um so mehr ist er der Meister aller Plastiker, da es ihm gegönnt war, noch in seinem Alter ein Werk zu schaffen, welches nach dem Urtheile des gesammten

[1]) Darauf begründeten seine Feinde die Anklage auf Gotteslästerung.

Alterthumes alle anderen Werke verdunkelte. In seinem dreiundsechzigsten Lebensjahre nämlich folgte Phidias einem an ihn ergangenen Rufe nach Elis zur Ausschmückung des Zeustempels von Olympia. Ein zahlreiches Gefolge von Schülern begleiteten ihn. Er wurde mit den größten Ehren empfangen, und die Eleer erbauten ihm im Tempelbezirke eine Werkstätte, die noch in späteren Zeiten sorgsam unterhalten und von den Freunden der Kunst mit Verehrung besucht wurde. — Es galt also ein Bild des Vaters der Götter und Menschen zu schaffen. „Obgleich — sagt Lasaulx — Phidias von Natur ein Heros war wie der ihm geistesverwandte Michel Angelo, ein Künstler, dem es leichter wurde, Götterkolosse als Menschenbilder zu machen, so soll er doch, Hand anlegend zur Ausführung dieses Werkes, vor demselben erschrocken sein, daß er, ein Mensch, es wagen solle, den König der Götter abzubilden. Da sei er einst in Gedanken sinnend über den Markt gegangen, als ein Rhapsode den ersten Gesang der Ilias vorgetragen, und da hätten ihn die berühmten Verse getroffen, in welchen Zeus der Mutter des Achilleus die Gewährung ihrer Bitte bestätigt:

> Aber wohlan, mit dem Haupte dir wink' ich es, daß du vertrauest,
> Solches ist ja meiner Verheißungen unter den Göttern
> Heiligstes Pfand; denn nie ist wandelbar oder betrüglich,
> Noch unvollendet das Wort, das mit winkendem Haupt ich gewähret.
> Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
> Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höh'n des Olympos.
>
> (Il. I. 524 ff.)

Dieses Wort habe gezündet in ihm, und auf einmal stand, wie in Folge einer göttlichen Einstrahlung, das ideale Bild des Gottes vor seiner Seele, und indem er alle Kräfte derselben zusammengenommen, sei ihm gelungen, ein Werk zu schaffen, welches weit über alle der früheren und späteren Künstler hervorrage. Bei dieser hohen Bedeutung des Bildes mag es gerechtfertigt erscheinen, daß wir dasselbe ausführlicher beschreiben und den ganzen Excurs Lasaulx's hierüber zum Abdrucke bringen.

Die dem Bilde zu Grunde liegende Idee ist die des allmächtig herrschenden, überall siegreichen Gottes, in huldvoll gewährender gnädiger Erhörung menschlicher Bitten, des Vaters der Götter und Menschen, in ruhiger leidenschaftsloser Hoheit und Majestät.

Der von der Mitte der Stirne löwenartig emporstrebende, dann zu beiden Seiten in mächtigen Locken herabwallende Haarwuchs, die gewaltigen Wellen des Bartes, und die edel und breit geformte Brust

drücken in sich beruhende göttliche Macht; die oben klare und helle, nach unten löwenartig vorgewölbte Stirn ruhige göttliche Willenskraft aus; die zurückliegenden aber weit geöffneten und gerundeten Augen blicken heitere Weisheit; die feinen milden Züge der Wangen und des Mundes zeigen die Güte, Milde und Liebe des Vaters der Götter und Menschen. Und überschwängliche Schönheit war über den ganzen Bau des gewaltigen Leibes ausgegossen. Auch der Thron von Cedernholz, auf dem er saß, war reich verziert mit Elfenbein, Gold und Edelsteinen, Reliefs und Gemälden; er selbst trug auf dem Kopfe einen goldenen Kranz aus künstlichen Oelzweigen grün emailirt, in der Rechten die Siegesgöttin, ebenfalls aus Gold und Elfenbein, in der Linken sein Scepter, aus allen Metallen kunstvoll zusammengesetzt, auf dessen Spitze der König der Vögel, des Gottes Diener, ein Adler saß. Von Gold auch waren die Sohlen des Gottes und der ganze Mantel, und auf diesem Thiergestalten und Lilien gepreßt und mit Farben eingebraunt; eine Locke seines Hauptes wog dreihundert Goldstücke. Um die Füße des Thrones führten, an den Händen sich fassend, vier goldene Siegesgöttinen einen Reigentanz auf; an den oberen Theilen desselben waren auf der einen Seite die Chariten, auf der andern die Horen abgebildet, um die geistige Schönheit des Weltalls und die geordnete Reihe der Jahreszeiten zu versinnlichen, und anzudeuten, daß von den Lippen Beider stets der Ruhm ihres himmlischen Vaters ertöne und mit Frohsinn erfülle alle ihm Nahenden. Auch der Schemel seiner Füße war geschmückt mit goldenen Löwen und der Schlacht des Theseus gegen die Amazonen in erhabener Arbeit. Ja selbst die zur Erhaltung des Bildes nöthigen technischen Mittel waren so kunstvoll angeordnet, daß ihr praktischer Zweck verdeckt und nur die symbolische Bedeutung empfunden wurde. Um den hölzernen Kern des Bildes fortwährend mit Oel zu tränken, waren für dieses im Innern Röhren angebracht, und der ganze Koloß stand in einem flachen schwarzen Marmorbecken, dessen weißer Rand die abfließende Feuchtigkeit zusammenhielt. Zugleich aber wurde durch dieses einerseits wie es schien vor dem Gotte ausgegossene und ihm dargebrachte, anderseits von ihm kommende Oel, als des Fettes der Erde, symbolisch sowohl die menschliche Dankbarkeit als auch der göttliche Segen und Frieden angedeutet, der von ihm ausging.

Der ganze Koloß, mit der Basis 62 Fuß hoch, und in seinen einzelnen Theilen mit großer Feinheit nach den Gesetzen der Optik berechnet und ausgeführt, erschien in dem nur 6 Fuß höheren Tempel noch größer als er wirklich war. Es sollte dadurch die Erhabenheit

des Gottes über alle menschliche Größe, Alles, was ihn umgab, klein, seine Wohnung selbst, die ja nur für ihn, nicht er für sie bestimmt war, recht augenscheinlich zu enge erscheinen, um ihn zu fassen: damit nur er, nichts Anderes der Gegenstand der Bewunderung und Anbetung sei und bleibe."

Für die Unübertrefflichkeit dieses Werkes legt Zeugniß ab die Sage, Phidias habe nach Vollendung des Bildes dasselbe lange Zeit gedankenvoll betrachtet, und dann den Gott um ein Zeichen seines Wohlgefallens gebeten. Da sei bei heiterem Himmel ein Blitz herniedergefahren als untrügliches Zeichen des höchsten Wohlgefallens des Donnergottes.

Welch' gewaltigen Eindruck dieses Bild auf den Beschauer machte, mag man daraus entnehmen, daß selbst der römische Feldherr Aemilius Paulus, ein Mann von starken Nerven, gestand, daß, als er in den Tempel zu Olympia eingetreten und den gleichsam gegenwärtigen Gott geschaut, es ihm die Seele erschüttert habe. Noch zu Epiktetus' Zeiten reiste man eigens nach Olympia, um den Zeus des Phidias zu sehen, und zu sterben, ohne ihn gesehen zu haben, galt für ein Unglück. Merkwürdig sind die Worte, welche noch am Abende des hellenischen Lebens der bithynische Redner Dion Chrysostomos (gegen Ende des ersten Jahrhunderts v. Chr.) geschrieben: „Ist ein Mensch, dessen Seele ganz von Kummer niedergedrückt wird, da er viel Mißgeschick und Leiden im Leben erduldet hat, so daß selbst der süße Schlaf ihn flieht: auch Dieser wird dem Bilde gegenüber Alles vergessen, was er Schweres in seinem Leben erfahren hat; denn wie ein Leiden verscheuchendes Zaubermittel (Nepenthes) wirke das Bild, von Licht und Anmuth umflossen; wer es gesehen, könne fortan mehr keine andere Vorstellung von dem Gotte sich machen. Also throne er friedlich und durchaus gnädig über das einträchtige und ruhige Hellas, in der Stadt der Eleer, mild und ehrwürdig, in heiterer Gestalt, als Verleiher des Lebens und aller Güter, gemeinsamer Vater der Menschen und ihr Erhalter und Wächter, also gebildet, wie es je einem Sterblichen vergönnt war den unendlichen Gott aufzufassen und nachzubilden." An diese letzteren Worte mag sich noch anschließen ein Epigramm der griechischen Anthologie, welches heißt:

Zeus kam selbst vom Olympos herab, dir zu zeigen sein Antlitz,
Phidias; oder du stiegst ihn zu beschauen hinauf.

Auch selbst Statuen der Liebesgöttin hat Phidias geschaffen, aber auch diese trugen das Gepräge einer mehr geistigen, himmelentsprossenen als sinnlichen Schönheit. Und darum konnte mit Recht gesagt werden,

er stelle vorzüglich solche Götterbilder dar, in welchen die Erhabenheit des Wesens sich offenbart, und man sagte deßhalb von ihm, er allein habe die Ebenbilder der Götter vor seinem Geiste gehabt. Die Erzählung, daß er im Wettstreite mit Andern eine Amazone gebildet, und darin von seinem großen Kunstgenossen Polyklet übertroffen worden sei, beweist seine mehr dem Idealen als dem Realen zugewendete Richtung der Phantasie. Nehmen wir dazu noch, daß Phidias auch jede Art von Technik vollkommen beherrschte und selbst die verstecktesten und feinsten Gesetze der Perspective anzuwenden verstand, so konnte Lübke mit vollstem Rechte sagen, daß Phidias es gewesen, der die griechische Kunst zur Höhe geistiger Schönheit geführt, nachdem sie vorher hauptsächlich nur der Durchbildung des Körperlichen gewidmet gewesen.

Es wurde schon oben erwähnt, daß ein zahlreiches Gefolge von Schülern sich um Phidias gesammelt hatte. Die größte Bedeutung unter allen seinen Schülern nun hat der Athener Alkamenes gehabt, der die Statuengruppe des Westgiebels am Zeustempel zu Olympia geschaffen und wie sein Meister vorzüglich Götterbildner war. Da er auch die von Phidias nicht behandelten Götter Asklepios, Dionysos, Ares, Hephästos und Hera in scharfer Charakteristik und mit großer Feinheit darstellte, so kann man von ihm sagen, „daß er in seines großen Meisters Bahnen fortwandelnd für eine Reihe von Göttergestalten neue Typen hinstellte, die den von Phidias in's Leben gerufenen innerlich verwandt waren.“ Agorakritos aus Paros wird als Lieblingsschüler des Phidias genannt, scheint aber kein so bedeutender selbstständiger Künstler gewesen zu sein wie Kolotes, der an der Ausführung des Olympischen Zeus betheiligt war. — Ferner sind noch mehrere Künstler zu nennen, die zwar nicht Schüler des Phidias, aber in der von ihm angebahnten Richtung thätig waren. Dahin gehören Päonios aus Thrakien, die Athener Praxias und Androsthenes, deren Ersterer noch ein Schüler des Kalamis war und die Giebelgruppen für den Apollotempel zu Delphi arbeitete, aber noch vor deren Vollendung starb, die sie dann durch Androsthenes fanden.

Wir haben oben den großen Künstler Myron genannt, der wie Phidias ein Schüler des Agelades und neben Phidias in Athen thätig war. Bei dem großen Ruhme, dessen auch Myron sich erfreute, ist es nicht zu verwundern, daß auch seine mehr naturalistische Richtung Nachfolger fand, unter denen vor Allen Myrons Sohn Lykios zu nennen ist, der um 420 blühte und mehrere Erzstatuen in lebensvoller Charakteristik bildete. Sein Hauptwerk ist eine Erzgruppe

von dreizehn Figuren, die den Moment vor dem Ausbruche des Kampfes zwischen Achilles und Memnon schilderte. Auch sind einige Genrebilder von ihm bekannt geworden. Myronischer Einfluß ist auch bei Kresilas und Styppax unverkennbar. Von Ersterem ist außer seiner Amazone besonders eine Periklesbüste berühmt geworden, während der Zweite seinen Ruhm durch ein Genrebild begründete, welches einen Sklaven darstellte, der beim Rösten von Eingeweiden das Feuer mit vollen Backen blasend anfachte. Rechnen wir zu diesem Kreise auch noch den Strongylion, der das trojanische Roß in Erz nachbildete, so haben wir nur noch zwei Künstler anzuführen, die sich in ganz selbstständigen Bahnen bewegten. Der Eine ist Kallimachos, der sich durch übertriebene Sorgfalt und Künstlichkeit der Ausführung bemerklich machte und das korinthische Kapitäl erfunden haben soll, während der andere Demetrios war, der sich eines nüchternen Realismus befleißend vorzüglich Porträtbildner war und mehr auf Erzielung von Aehnlichkeit als Schönheit Bedacht nahm.

Haben wir im Vorausgehenden uns aus den Nachrichten der alten Schriftsteller einen Begriff zu verschaffen gesucht über die Meisterwerke hellenischer Plastik, so müssen wir jetzt noch einen flüchtigen Blick werfen auf jene alten Ueberreste, die aus dieser Glanzepoche der Bildhauerkunst noch auf uns gekommen sind. Zwar sind auch diese Reste vielfach in verstümmeltem Zustande, gewähren uns aber doch eine annähernde Vorstellung von der Vollendung jener höchsten Schöpfungen der größten Meister. Die uns erhaltenen Reste sind vorzugsweise Sculpturen, welche aus der Werkstatt des Phidias und verwandter Meister hervorgegangen und zum Schmucke der Tempel Athens bestimmt waren. Zunächst begegnen uns die achtzehn Metopenreliefs am Theseustempel zu Athen, die wahrscheinlich von dem jugendlichen Phidias gearbeitet sind, und in kräftiger, lebhafter Bewegung und sinnreicher Anordnung die Kämpfe des Herakles und Theseus darstellen. Wichtiger noch erscheinen die Friese im Pronaos und des Opisthodomos des Theseion, weil sie die ersten bedeutenden Friescompositionen griechischer Plastik sind. Auch sie stellen Kampfscenen vor voll Leben und Frische, in großer Mannigfaltigkeit der Motive. In naher Verwandtschaft hiemit stehen die Friesreliefs am Tempel der Nike Apteros, die an der Vorderseite eine Versammlung von stehenden und sitzenden Göttern, auf der südlichen und nördlichen Langseite Kämpfe der Griechen gegen Barbaren darstellen. — Zeigen

schon diese Sculpturen an den noch unter Kimon erbauten Tempeln gegen die früheren Bildwerke einen gewaltigen Fortschritt in der Entwicklung der griechischen Plastik, so zeigen die von Phidias und seinen Schülern entworfenen und ausgeführten Bildwerke des Parthenon einen noch höheren Fortschritt zur vollendeten Schönheit. Leider sind aus der im Jahre 1687 erfolgten Zerstörung des Tempels (sieh Arch. S. 123) nur einzelne Bruchstücke auf uns gekommen, die jedoch im Zusammenhalte mit den von dem französischen Künstler Carrey ungefähr ein Jahrzehnt vor der Zerstörung aufgenommenen genauen Zeichnungen der Giebelgruppen hinreichen, um die vollendete Meisterschaft des Ganzen erkennen zu lassen. Die erhaltenen Reste befinden sich im britischen Museum und sind Sculpturen von den Giebelfeldern, den Metopen und dem Friese. Die Idee der Bildwerke war selbstverständlich die Verherrlichung der Athene, deren Geburt (nach einer Notiz des Pausanias) der östliche Giebel darstellte, während auf dem Westgiebel die Entscheidung des Kampfes abgebildet war, welchen Athene mit Poseidon um die Herrschaft über das attische Land führte, in welchem Kampfe Athene durch Erschaffung des Oelbaums siegte über den Meeresgott, der durch den Stoß seines Dreizackes eine Salzquelle entstehen machte. Ueber den Stil und die classische Vollendung dieser Werke kann man nicht mehr sagen, als was Lübke in den wenigen Worten zusammenfaßt: „Erhabener und gewaltiger, aber zugleich anmuthiger und schöner sind nie wieder plastische Werke ausgeführt worden."

Von den 92 Metopen des äußern Tempelfrieses sind 39 noch am Tempel vorhanden, 17 im britischen Museum, 1 im Louvre und eine erst 1838 aufgefundene in Athen. Jede war mit einer Reliefcomposition geschmückt; doch ist über den inneren Zusammenhang der einzelnen Reliefs bei der großen Zerstörung derselben eine genaue Erklärung nicht möglich. Am besten erhalten sind die Darstellungen aus der Kentauromachie, die in ihrer ganzen Ausführung an die Werke Myrons erinnern.

Von dem Friese, der in einer Ausdehnung von 522′ innerhalb der den ganzen Tempel umgebenden Säulenhalle die Cellamauer umzog, sind noch über 400′ in gutem Zustande erhalten, so daß über den Zusammenhang seiner Bildwerke wohl ein Urtheil möglich ist. „Hier hatte der Künstler mit geistreicher Beziehung auf die Göttin des Tempels den Festzug geschildert, welchen die Bürger von Athen an den Panathenäen auf die Burg veranstalteten, wobei der Schutzgöttin ein von Jungfrauen Attika's gefertigtes Prachtgewand (πέπλος) als Festgabe dargebracht wurde. Da die Panathenäen das höchste Fest der

Athener und von religiöser wie politischer Bedeutung war, so vereinte sich dabei Alles, was in Athen schön und herrlich war, die edle Blüthe der Jungfrauen, die frische Kraft der gymnastisch gebildeten Jünglinge und die feierliche Würde der vom Volke gewählten Magistrate." Wir wollen nicht versuchen, diesen Festzug, dessen Beginn, Fortgang und Ende Phidias in tief durchdachter, mannigfaltiger Anordnung zu einem schönen harmonischen Ganzen verbunden hat, zu beschreiben, sondern begnügen uns mit der Bemerkung, daß die Gesetze der Reliefdarstellung niemals so fein, so vollendet, so streng und doch so frei entwickelt sind worden, wie in diesem Werke, mit dem sich nur noch der Alexanderzug Thorwaldsen's vergleichen läßt.

An diese Bildwerke des Parthenon, in denen die Plastik die höchste Stufe erreichte, schließen sich an aus dem Tempel der Nike Apteros einige Reliefbilder, geflügelte Siegesgöttinen darstellend, die in verschiedenen Handlungen begriffen sind. Der Künstler ist ein Nachfolger des Phidias, geht aber über seinen Meister insofern hinaus, als er sich mehr einer auf Affect zielenden Technik befleißt. Eben ein solches Streben nach Affect durch überreiche Häufung des Faltenwurfes ist auch an jenen Gestalten noch wahrzunehmen, die von dem Fries des Erechtheions erhalten sind. Außerdem sind vom Erechtheion noch zu erwähnen die sechs Karyatiden, herrliche Jungfrauenbilder mit langen, herabwallenden Gewändern, auf deren Häuptern das leichte Gebälk der Decke einer Nebenhalle des Tempels ruht.

Zwei Schüler des Ageladas von Argos haben wir bis jetzt näher kennen gelernt, Myron und Phidias, die Repräsentanten der naturalistischen und idealen Richtung. Der dritte Mitschüler dieser großen Geister, Polykletos aus Sikyon, hat mit Myron gemein den offenen Sinn für die Natur, die sorgfältige Ausführung, die Vorliebe für den Ausdruck reiner Menschenschönheit, während er mit Phidias die stille heitere Ruhe eines in sich selbst befriedigten Seins theilt, die ihn einmal sogar in das Gebiet des Idealen erhebt. Durch diese seine Mittelstellung ist Polyklet der Begründer einer neuen Kunstschule geworden, die in Argos ihren Mittelpunkt hatte und das Kunstleben des Peloponneses repräsentirte. Was nun Polyklet am liebsten darstellte, das war die elastische, durch Gymnastik harmonisch entwickelte Schönheit männlicher Jugend. Wie sehr ihm dieses gelang, sehen wir nicht allein aus späteren Marmornachbildungen seines Diadumenos,[1]) sondern

[1]) im Palast Farnese zu Rom.

vor Allem aus den Lobsprüchen, welche die Alten diesem Werke sowie seinem Doryphoros spendeten. Dieser Speerträger war ein beginnender Ephebe, also ein vollkräftiger Jüngling von den genauesten Proportionen und so vollendeter Schönheit, daß er von Cicero (Or. 2.) als ein Höchstes neben den olympischen Zeus gestellt und von Plinius als „Kanon", als Richtschnur und Regel jugendlicher Schönheit bezeichnet wird. (Vgl. Chrestomathia Pliniana von Urlichs S. 318: idem et doryphorum viriliter puerum fecit, quem canona artifices vocant lineamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere judicatur.) Wie er in einem plastischen Werke die normale jugendliche Schönheit darstellte, so schrieb er auch eine Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers. Fast nicht minder berühmt war der schon erwähnte Diadumenos, ein schöner Jüngling, der sich als Zeichen des Erfolges die Siegerbinde um die Stirn legt. Diese Statue wurde (nach Plinius) um 100 Talente, also gegen 150,000 Thaler verkauft. Außerdem wird von Plinius noch erwähnt als Werk des Polyklet der sogenannte Apoxyomenos, ein sich mit dem Schabeisen von Oel und Staub reinigender Athlet, und zwei nackte Knaben, die mit Würfeln spielen „quo opere nullum absolutius plerique judicant," ein Lob, das jedenfalls nicht absolut, sondern nur mit Beschränkung auf das Gebiet des Genre gemeint sein kann. Daß er mit seiner Amazone im Wettstreit gegen Phidias gesiegt habe, wurde schon oben bemerkt. Etwas dem Polyklet ganz Eigenthümliches hebt Plinius noch hervor in der Bemerkung, daß er der Erste gewesen, der auf den Gedanken kam, Gestalten zu bilden, die auf einem Fuße ruhen — uno crure ut insisterent signa (cf. Chr. Pl. pag. 319), während der andere leicht gehoben, mehr in spielender Bewegung sich darstellte, was den Gestalten die höchste Leichtigkeit und Elastizität der Erscheinung gab.

Obwohl Polyklet vorzüglich in Darstellung jugendlicher Menschenbilder berühmt war, so hat er doch auch Göttergebilde geschaffen, wie z. B. die Hermesstatue zu Lysimachea in Thracien, und einen Herkules zu Rom. In seinen späteren Lebensjahren schuf er eine Idealgestalt, welche für die folgende Zeit eine typische Bedeutung erlangt hat, nämlich das Goldelfenbeinbild[1]) der Hera für den Tempel in Argos. Die Königin der Götter ward dargestellt sitzend auf einem prächtigen Throne, die Stirne mit dem Diadem gekrönt, auf welchem die Chariten und Horen in Reliefs angebracht waren. In der einen

[1]) Die übrigen Werke waren aus Erz gebildet.

Hand hielt sie das Scepter, in der andern den Granatapfel; den Thron umrankte eine Rebe, und ihre Füße ruhten auf einem Löwenfelle. Von der erhabenen Schönheit und dem majestätischen Eindruck des Werkes zeigt eine Nachbildung aus späterer Zeit, nämlich der großartige Junokopf in der Villa Ludovisi zu Rom, von welchem Schiller sagt: „Es ist weder Anmuth noch Würde, was aus dem herrlichen Antlitze einer Juno Ludovisi zu uns spricht, weil es Beides zugleich ist. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte." Und Göthe schreibt: „Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie ein Gesang Homers." (W. Bd. 23. S. 189).

Die zahlreichen Schüler Polyklet's scheinen die Richtung des Meisters fortgeführt und dadurch für die weitere Entwicklung eine feste Basis gelegt zu haben. Der bedeutendste unter denselben war Naukydes, der in dem Goldelfenbeinbild der Hebe ein würdiges Seitenstück zu seines Meisters Hera schuf, außerdem die Dichterin Erinna, einen Widderopferer und einen Diskuswerfer bildete, von dem sich im Vatikan zu Rom eine treffliche Marmornachbildung findet. Als Schüler des Naukydes ist dann noch der jüngere Polyklet zu nennen, der in seinem „Zeus philios" einen neuen Typus des höchsten Gottes, den heiteren und freundlichen, dem Dionysos verwandten Gott geschaffen hatte. Ob die im Berliner Museum befindliche Broncestatue des Adorante, wie Kugler meint, der Polyklet'schen Richtung zugetheilt werden müsse, wollen wir dahin gestellt sein lassen, da andere competente Beurtheiler, wie z. B. Lübke, dieses Werk der Lysippischen Schule zuweisen.

Neben den Künstlerwerken der attischen und argivischen Schule gibt es noch einzelne Reste, die sich auf keinen bestimmten Namen zurückführen lassen. Dahin gehören die Metopenreliefs vom Heratempel zu Argos, welche Gigantenkämpfe darstellen und vermuthlich in der Schule Polyklet's ihre Entstehung haben. Mehrere Bruchstücke aus dem Zeustempel zu Olympia, die als Metopenreliefs Thaten des Herakles darstellen, haben mehr Verwandtschaft mit den Aegineten, als mit attischen Werken; wogegen ein Reliefries des Apollotempels zu Bassä bei Phigalia in Arkadien, der in zwei Theilen eine Kentaurenschlacht und einen Amazonenkampf darstellt, an den lebensvollen Naturalismus der peloponnesischen Schule erinnert. Unter Allem, was von griechischer Kunst erhalten ist, müssen diese Reliefs als die

leidenschaftlich bewegtesten,[1]), kühnsten Compositionen bezeichnet werden. Die Ausführung dagegen ist nicht frei von Verstößen gegen Richtigkeit und Schönheit, zum Theil etwas flüchtig decorativ, zum Theil etwas handwerklich.

§. 56.

Dritte Periode.

Haben wir in den Perserkriegen, die ganz Griechenland zu gemeinsamer Action aufriefen und dadurch den Sinn für das Allgemeine weckten, eine Ursache für das Auftreten der idealen Kunstrichtung eines Phidias gefunden, so kann uns nun der peloponnesische Krieg, in welchem es sich nicht mehr um das höhere allgemeine Wohl der Gesammtheit, sondern stets um die Befriedigung particularistischen Ehrgeizes und egoistischer Herrschsucht (siehe Alcibiades) handelte, ein Erklärungsgrund sein für das Auftauchen einer Kunstrichtung, die von den früheren ganz und gar verschieden ist. Treffend bemerkt hierüber Zenetti: „Nach dem Kriege, in welchem das Schwert und die Seuchen Tausende hinweggerafft hatten, folgte eine Auflösung und Erschlaffung Griechenlands, die durch Nichts mehr aufzuhalten war. Das leidenschaftliche, aufgeregte, subjective Wesen der Zeit drang nun auch in die Kunst ein. Die ernste, feierliche Darstellung der Götter wich jetzt der blühenden Anmuth, der kunstverklärten Wirklichkeit des menschlichen Daseins; an die Stelle der in Kampf und Sieg ausgeprägten Körperkraft trat nun der Ausdruck der Seelenstimmungen, Leidenschaften und Gemüthsbewegungen. Als Material wählte der Künstler jetzt besonders den Marmor, in welchem die feineren einzelnen Züge und Formen viel besser und reiner gegeben werden konnten, als in Gold und Elfenbein, welche ohnehin für die durch den langen Krieg sehr erschöpften Städte ein zu theueres Material geworden waren. Der öffentliche, für Denkmäler religiöser und heroischer Art bestimmte, monumentale Charakter der Kunst ging mehr und mehr verloren, sie trat allmählig in die Abhängigkeit und Gunst der Reichen und Großen." Privataufträge und damit die Einflüsse eines beweglicheren individuellen Geschmackes bestimmten im Wesentlichen den Kunstcharakter dieser Epoche, in welcher an die Stelle der früheren objectiven Gestalten

[1]) Lemcke hält den farnes. Stier für die bewegteste Composition. S. 376.

Bilder einer mehr subjectiven Richtung traten. Es ist also jetzt jenes Zeitalter der Kunst eingetreten, welches man als das der Grazie bezeichnen kann, wo der streng ideale oder erhabene Stil einem weichen und zierlichen Platz machte, der die Göttergestalten mit menschlichen Gefühlen erwärmte und mit der Zartheit der Empfindung die Weichheit der Formen verband.

Wie in der vorausgehenden, so sind auch in der gegenwärtigen Periode eine attische und peloponnesische Kunstrichtung zu unterscheiden. An der Spitze der Meister von Attika steht Skopas, der von der Insel Paros abstammte und bis gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts lebte. Er zeigte sein Talent sowohl in der Darstellung schöner Leiber als auch besonders in ganzen Gruppen, und näherte sich dadurch dem Gebiete der Malerei. Er arbeitete vorzugsweise in Marmor, und stellte, besonders aus dem Kreise des Dionysos und der Aphrodite, die kühnsten Bewegungen der rasenden Mainaden und Nereiden dar, wie sie das reizende Haupt auf den Rücken gelehnt halten, die geschwungenen Haare flatternd, einen Fuß hoch erhoben, auf dem andern schwebend. Ebenso suchte er das Höchste in der blühenden Anmuth bei der Gruppe der Liebesgötter *Ἔρως*, *Ἵμερος* und *Πόθος* (Liebreiz, Sehnsucht und schmachtendes Verlangen). Unter seinen Gruppen zeichnete sich durch Reichthum der Composition und Kühnheit der Gestalten ein feierlicher Aufzug des Achilleus aus, den seine Mutter, von Tritonen und Nereiden und wunderbar gestalteten Meerbewohnern umringt, nach Leuke, dem fabelhaften Eiland des Helden, führt. Sie wurde später zu Rom in einem Tempel des Neptun am flaminischen Circus durch Cn. Domitius aufgestellt und ist das Musterbild für unzählige Nachbildungen geworden. Er hatte die zahlreichen Bildwerke am Tempel der Athena Aleia in Tegea gefertigt, wo er in den Giebelgruppen die Sage von der bekannten kalydonischen Jagd und den Kampf des Achilles mit dem Mysierkönig Telephos darstellte. Am Ende seines Lebens arbeitete er im Mausoleum zu Halikarnaß, dessen östliche Seite er mit Bildwerken schmückte. Außerdem stammt von ihm ein sitzender Ares und eine Aphrodite in Rom, die er zuerst in voller unverhüllter Körperschönheit darstellte, ferners ein Apollon Kitharoidos, welcher mit lorbeerbekränztem Haupte, in langem, faltigen Gewande begeistert die Saiten rührt. Noch werden ihm zugeschrieben: Apollon der Mäusetödter in Chryse, eine Artemis *Εὔκλεια* in Theben und noch andere Statuen der Artemis, Athene, des Asklepios und der Hygieia, des Hermes und der Eumeniden.

Aus allen seinen Werken erkennen wir, daß sein Darstellungskreis

das Gebiet idealer Anschauungen war, daß aber innerhalb dieses Gebietes er vorzugsweise jugendliche Gestalten von zarter Schönheit in leidenschaftlicher Bewegung oder in inniger Erregung des Gemüthes aufsuchte.

Zwar wird von einer eigentlichen Schule des Skopas Nichts erwähnt, doch wird man nicht irren, wenn man annimmt, daß seine Genossen in Ausschmückung des Mausoleums zu Halikarnaß — Bryaxis, Timotheos und Leochares — seiner Richtung folgten. Bryaxis hat in seinem aus kostbaren Metallen gearbeiteten Pluton ein neues Idealbild des Zeus als Gottes der Unterwelt geschaffen. Timotheos wird als Erzgießer und Marmorbildner erwähnt, namentlich führt Plinius als von seiner Hand gefertigt an eine Diana im Apollotempel auf dem palatinischen Berge zu Rom. Der bedeutendste unter diesen Genossen des Skopas scheint Leochares gewesen zu sein, der um 370 v. Chr. blühte und noch bis 328 thätig gefunden wird. Er lieferte verschiedene Statuen in Erz zum Theil von kolossaler Größe. Seine Hauptarbeiten waren die in prachtvollen Goldelfenbeinstatuen ausgeführten Gestalten Alexanders des Großen und seiner Familie und die Broncegruppe des durch den Adler des Zeus entführten Ganymed, und endlich die Statue des Pancratiasten Autolykos, der den Xenophon zu seinem Symposion veranlaßt haben soll.

Der zweite große Meister dieser Periode ist Praxiteles, der um das Jahr 392 zu Athen geboren wurde als der Sohn des attischen Künstlers Kephisodotos. Der Richtung des Skopas nahe verwandt, unterscheidet er sich von ihm durch größere Vielseitigkeit und reichere Fruchtbarkeit der Erfindung, sowie auch durch vielseitigere technische Bildung, da er in Marmor- und Erzplastik ausgezeichnet war. Praxiteles war zumeist Götterbildner, und zwar bildete er nicht bloß gewisse Gottheiten, sondern stellte alle zwölf großen Gottheiten des Olympos dar. Am liebsten wählte er jedoch Aphrodite und Eros als Gegenstände seiner Kunst. Erstere bildete er fünfmal, am vollkommensten — nach der Ansicht der Alten — in der weltberühmten Aphrodite von Knidos, die für diese Zeit dieselbe Bedeutung hatte wie früher der Zeus des Phidias. Sie war völlig unbekleidet. Diese noch neue Art der Darstellung fand eine gewisse Entschuldigung dadurch, daß der Künstler die Göttin auffaßte, als sei sie eben den Fluthen entstiegen und greife nach dem auf einer Vase neben ihr liegenden Gewande, während sie mit der Rechten schamhaft den Schoß bedeckt. Wie hochgeschätzt dieses Werk war, sehen wir aus Plinius (Chr. Pl. pag. 380), welcher berichtet, daß Viele nach Knidos reisten, um es zu sehen, und

daß der König Nikomedes es kaufen wollte, aber trotz der angebotenen großen Kaufsumme — er versprach den Knidiern ihre ganze Staatsschuld bezahlen zu wollen — es nicht erringen konnte. Gleichzeitig mit dieser unbekleideten hatte er eine bekleidete Aphrodite zum Verkaufe ausgestellt, welcher die Koer den Vorzug gaben, die deßhalb manchen Spott ertragen mußten. Ob die im Louvre zu Paris befindliche Venus von Melos eine Nachbildung der Knidischen oder der Koischen ist, mag auf sich beruhen, so viel ist gewiß, daß diese weitaus die edelste Aphroditedarstellung ist, die wir besitzen. Unter seinen Erosstatuen, die denen der Aphrodite an Berühmtheit gleich kamen, waren die von Thespiä und Parion so bedeutend, daß um ihretwillen diese Städte besucht wurden. Von der Beschaffenheit dieser Erosbilder kann man sich einen Begriff machen aus dem im Vatikan zu Rom befindlichen Erostorso, eine Gestalt mit jugendlich zartem Körper und fast wehmüthig träumerischem Ausdruck. Allgemein gepriesen waren aus dem Kreise des Dionysoscultus zwei Satyre, von welchen der Eine als der allberühmte „περιβόητος" bezeichnet wurde, wohl Derjenige, der als Knabe gebildet war und einen Becher darreichte, während der Andere einen Schlauch in der Hand hielt und von tanzenden Nymphen umringt war. Durch die List seiner Geliebten Phryne, die dem bei ihr Anwesenden den Brand seines Hauses melden ließ, ward ihm das Geständniß entlockt, daß er seinen Eros und seinen Satyros für seine schönsten Arbeiten hielt. Noch müssen wir eines Genrebildes gedenken, welches zwar keinen tieferen geistigen Gehalt hat, aber durch die Feinheit der Bewegung und die jugendlich schöne Gestalt anzieht, nämlich des Apollo Sauroktonos (Eidechsentödter), von dem wir mehrere Nachbildungen in Erz und in Marmor besitzen.

Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit, sagt Plinius, woraus hervorgeht, daß von einer Schule des Praxiteles gesprochen werden kann, wenn sie auch zunächst nur aus seinen beiden Söhnen K. u. Timarchos besteht. Beide arbeiteten gemeinsam mehrere Porträtstatuen, während Kephisodot von Plinius besonders gerühmt wird wegen seines Symplegma d. i. eine verschlungene Gruppe zu Pergamos, von welcher hervorgehoben wird, daß die Finger der einen Person dem Körper der andern so eingedrückt waren wie in lebendiges Fleisch, nicht wie in Marmor. — Noch mögen hier erwähnt werden der Porträtbildner Silanion, der in Erz die sterbende Jokaste mit todtblaßem Angesicht darstellte, und der hochbegabte und vielseitig thätige Euphranor, der schlankere Verhältnisse in die Plastik einzuführen begann, indem er den Rumpf feiner bildete, während je-

doch Kopf und Glieder noch die alten schwereren Verhältnisse beibehielten.[1])

Unter den erhaltenen Denkmälern der attischen Schule dieser Zeit sind hervorzuheben einige Reliefstücke des Tempels der Nike Apteros zu Athen, besonders eine Platte, wo eine herrlich gewandete Frau die Sandale des rechten Fußes auflöst. Sehr anmuthig sind einige Reliefs am Denkmal des Lysikrates, welche nicht ohne ergötzlichen Humor die Rache des Dionysos gegen tyrrhenische Seeräuber darstellen, die er dadurch an ihnen übt, daß er sie durch Satyren in Delphine verwandeln läßt. Die Auffassung, welche in der Schule des Praxiteles über Bacchus bestand, zeigt uns die Bacchusstatue vom Denkmale des Thrasyllos, die in sitzender Gestalt reich gewandet ist und in der Behandlung der Gewandung an die Aphrodite von Melos erinnert. Ueber den Stand der Thierplastik dieser Zeit gewähren eine Vorstellung der 12 Fuß hohe Marmorlöwe von Chäronea und der 10 Fuß lange Löwe von Knidos, die schönste Löwengestalt, die wir in plastischen Werken besitzen. Beide Löwen scheinen Schlachterinnerungszeichen zu sein.

Ungefähr in diese Zeit mag auch zu setzen sein ein Denkmal, das aus einem Compromiß zwischen griechischer Kunst und orientalischer Anschauung hervorgegangen ist, nämlich das Nereidenmonument zu Xanthos in Lycien, das ungefähr um 370 v. Chr. errichtet worden sein dürfte als Siegeszeichen für die Eroberung von Telmissos durch die Xanthier. Von diesem Denkmal sind Hochreliefs der Giebelfelder, zahlreiche weibliche Torsen, Ueberreste von vier Reliefriesen und vier Löwengestalten erhalten, aus welchen Theilen Falkener eine Restauration des Ganzen versucht hat.

Urlichs vermuthet, daß diese plastischen Werke ihre Entstehung dem Bryaxis verdanken, dem Schüler des Skopas, der mit diesem auch am Mausoleum zu Halikarnaß[2]) gearbeitet. Von diesem Wunderbau, welchen die Königin Artemisia von Karien als Grabmal ihres 353 v. Chr. gestorbenen Gemahls Mausolus errichten ließ, sind Skulpturen auf uns gekommen, die an Umfang und Werth zu den bedeutendsten gehören, und zwar nicht bloß Reliefs, sondern auch eine große Anzahl anderer Skulpturwerke, als die Trümmer der Kolossalstatue des Mausolus, die nun bis auf den linken Fuß und die beiden

---

[1]) vgl. dagegen Lysippos, der den Kopf im Verhältniß zum Körper zu klein bildete.

[2]) eine ausführliche Beschreibung sieh in Westermann's Illustr. Monatshefte, Bd. S. 89—99 u. 301—314.

Arme wieder vollständig zusammengesetzt ist, ferner eine kolossale weibliche Statue ohne Kopf und ohne Arme. Für die Kopfbildung ist ein erhaltener herrlicher Frauenkopf bezeichnend. Auch Trümmer von Reiterstatuen, von Rossen, Löwen, der Quadriga sind erhalten. Unbedenklich zu den trefflichsten Werken griechischer Plastik zählen die Reliefstafeln des Frieses, deren sechzehn aufgefunden wurden, die eine Gesammtlänge von 85′ 9″ haben und eine Schlacht der Griechen mit den Amazonen darstellen. Für den künstlerischen Werth und die hohe Vollendung dieser Werke spricht nicht nur der Name Skopas, sondern auch der Umstand, daß das Monument als eines der glanzvollsten des ganzen Alterthums, als ein Wunderwerk der Welt betrachtet wurde.

Die großartigste und umfangreichste statuarische Composition aber, welche die attische Kunst dieser Epoche hervorgebracht hat, ist die berühmte Gruppe der Niobe mit ihren Kindern. Welcher Künstler dieses Werk geschaffen, wird wohl niemals mit Gewißheit entschieden werden können, da alle historischen Angaben fehlen und da selbst schon im Alterthum Zweifel herrschte über die Frage: „Niobae liberos morientes Scopas an Praxiteles fecerit?“ Die gewiegtesten Kenner jedoch möchten dieses Werk dem Skopas zuweisen. Das Thema der Composition ist die schon von Homer berührte und von Ovid mit rhetorischer Ausführlichkeit in den Verwandlungen (VI. 146 ff.) erzählte Strafe, welche Apollo und Artemis an der wegen ihrer Kinder sich frevelhaft überhebenden thebanischen Königin Niobe vollzogen. Von der ursprünglichen Gruppe, die wahrscheinlich am Giebel eines Apollotempels in Kleinasien gestanden und später nach Rom gebracht ward, sind die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Erzieher mit dem jüngsten Sohne und außerdem sechs Söhne und drei Töchter, die Hauptfiguren sammt der Mutter in der Galerie der Uffizien zu Florenz erhalten. In München befindet sich ein todt dahingestreckter Niobide und eine knieende Jünglingsfigur, der sogenannte Ilioneus,[1]) von dem es jedoch nicht ausgemacht ist, ob er zur Niobidengruppe gehört oder nicht, und im Museum zu Berlin eine fliehende Mädchengestalt. — Die Gruppe stellt den Augenblick der Entscheidung dar. Die unsichtbaren Gottheiten haben ihre Todesgeschosse entsendet. Ein Sohn liegt dahingestreckt, die andern fliehen, getroffen oder bedroht, der Mutter zu. Einer der Söhne sucht noch im Fliehen eine zu seinen Füßen niederstürzende Schwester mit seinen Armen zu stützen,

[1]) welchen König Ludwig I. für 6000 Dukaten ankaufte.

während ein anderer, zum Tode getroffen, sich noch emporraffen will. Im Mittelpunkt steht in ächt antiker Hoheit die Mutter, welche noch vergeblich ihre jüngste Tochter zu schützen sucht. Das stolze Haupt richtet sich aufwärts mit einem Blicke, in welchem sich tiefer Schmerz und heroische Seelengröße, die sich dem schrecklichen Unvermeidlichen fügt, in wunderbarer Weise vereinigen.

Alle Beschauer dieser herrlichen Gruppe werden mit Bewunderung, aber auch mit tiefem Mitgefühl erfüllt. „Wer diese herrlichen Statuen — schreibt Deutinger in seiner ‚Reise nach Florenz' S. 145 — einmal mit Sinn und Gefühl betrachtet hat, der wird sie nimmer vergessen." Und nachdem er eine begeisterte Schilderung entworfen, fährt er mit Bezug auf die im Gesichte der Mutter sich ausprägende Willenskraft also fort: „Ein trauriger Trost in der Nacht des finsteren Fatums keine Stütze zu haben, als dem Unerbittlichen edel zu trotzen, untergehen zu müssen ohne Glaube und Hoffnung, nur allein von dem stolzen Bewußtsein getragen, auch im Untergange seine Selbstständigkeit bewahrt zu haben." Wir können darum auch vom christlichen Standpunkte nicht zugeben, daß — wie Overbeck meint — in dieser Gestalt der Mutter auch „schon die Versöhnung liegt für all' den entsetzlichen Jammer, der sie umgibt." Nicht Versöhnung können wir finden, welcher vollkommene Befriedigung folgen mußte, während es doch zunächst nur Wehmuth mit Mitleiden verbunden ist, was uns der Anblick dieser Gestalt abnöthigt. Gleichwohl „steht bewundernd der nicht ganz von Sinn verlassene Beschauer vor jedem einzelnen Werke dieser unübertrefflichen Gruppe, verehrend den Meister, der solche Werke gedacht und vollendet, und anbetend den Meister, der jenen Meister geschaffen; und in seinen Geheimnissen unterrichtet, geht er hinweg, um immer dort zu bleiben, wo er das Herrliche, das Unvergeßliche geschaut."

Als Gegenstück dieses Mutterschmerzes der Niobe mag schließlich noch eine derselben Zeit angehörige, aus parischem Marmor gearbeitete Darstellung der Mutterfreude erwähnt werden, nämlich die in der Münchener Glyptothek befindliche Statue der Ino-Leukathea, die in mütterlicher Zärtlichkeit sich dem Kinde zuneigt, welches sie auf dem Arme hält, welche Zärtlichkeit der Knabe dadurch zu erwidern sucht, daß er das Kinn ihr streichelt.

Aus den bis jetzt betrachteten Werken attischer Kunst läßt sich immer noch wahrnehmen, daß auch in dieser dritten Periode die

Richtung der Künstler eine mehr ideale war, während die peloponnesische Kunst auch in dieser Zeit einer mehr naturalistischen Richtung huldigte, die von Polyklet in der früheren Periode begründete Kunstform fortführend, nur dem Geiste der neuen Zeit gemäß sie umgestaltend.

Als Haupt der argivisch-sykionischen Schule steht Lysippos da, der seinem nächsten Berufe nach Kupferschmied war und sich ohne Lehrer zum Künstler bildete. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt in die Zeit Alexanders des Großen. Seinem früheren Berufe mag es zuzuschreiben sein, daß er sich nur des Erzes als Materials bediente, womit hinwiederum zusammenhängt, daß seine Kunst eine naturalistische war, da das Erz sich wenig für Idealgestalten eignet. Er studierte wieder den menschlichen Körper und fand so das Ideal der Schönheit, das er in unübertrefflichen Bildnissen von Göttern und Menschen verwirklichte, indem er die größte Aehnlichkeit mit dem höchsten Maaße von Schönheit zu vereinigen suchte. Er hat auch eine neue wirkungsvollere Behandlung der menschlichen Gestalt eingeführt, indem er dieselbe im Ganzen schlanker, leichter, die Glieder feiner und den Kopf kleiner bildete. Er liebte kolossale Darstellung, wie unter anderen ein 60 Fuß hohes Zeusbild zu Tarent und ein Koloß des Poseidon zu Korinth zeigt. Mehr als die Götterbilder sagte seinem Geschmacke die Darstellung des Körperlichen, der schönen kräftig entwickelten Menschengestalt an sich zu; und deßhalb ist leicht begreiflich, daß er am liebsten den Repräsentanten der höchsten physischen Manneskraft, Herakles darstellte, dessen Charakter er auf eine neue Weise ausbildete, so daß man ihn unbedingt als den Schöpfer des Herkules-Typus bezeichnen kann. Von Heraklesstatuen nennen die Alten ein Kolossalbild zu Tarent, einen ruhenden Herakles, von welchem der Herakles im Vatikan wohl eine Copie ist, und den Herakles ἐπιτραπέζιος, auf einem Steine sitzend, in der Rechten einen Becher, in der Linken die Keule haltend, den Blick nach oben gerichtet, in so kleinen Verhältnissen (kaum einen Fuß hoch), daß man das Ganze für einen Tafelaufsatz hält.

Ist sonach Lysippos als Schöpfer des Heraklestypus von großer Wichtigkeit für die Kunstgeschichte, so hat er doch die höchste Bedeutung als Porträtbildner, unter denen die Alexanderstatuen am berühmtesten sind. Er bildete diesen großen König, der ihm mit besonderer Gunst zugethan war, in mannigfachen Größen und Stellungen: in jugendlicher und männlicher Schönheit, im Kampfe, auf dem Throne sitzend, auf der Jagd, reitend und auf dem Wagen stehend, so daß Alexander von keinem anderen Künstler dargestellt werden wollte.

Mit gleichem Erfolge bildete er auch die Genossen des Königs auf der Bahn des Ruhmes, vor allen den Hephaistion. Als am Granikus fünfundzwanzig auserlesene Gefährten Alexanders fielen, bildete sie Lysippos auf Befehl des Königs in ehernen Bildsäulen zu Pferde in Lebensgröße in mannigfaltigen Stellungen des Kampfes, der Verwundung und des Todes; das Ganze wurde zu Dion in Macedonien aufgestellt, mußte aber später dienen, um den Porticus des Metellus in Rom zu schmücken. Weiter bildete er eine Jagd, auf welcher der König, von Krateros unterstützt, einen Löwen erlegt; als Weihgeschenk des Krateros in Delphi aufgestellt. — In allen diesen Werken scheint die feinste Individualistik sich glücklich mit vollendeter Schönheit verbunden zu haben. Eine ganz besondere Bedeutung aber wurde in Rom einem Apoxyomenos beigelegt, in welchem Lysippos seiner Auffassung der schönen Körperlichkeit faktischen Ausdruck gab. Eine meisterhafte Copie dieses Werkes bildet eine Zierde der vatikanischen Sammlung in Rom.

Daß Lysippos auch die Thiergestalten in lebensvoller Naturwahrheit zu schaffen wußte, können wir aus dem Lobe entnehmen, welches einer Darstellung eines ungezäumten Pferdes gezollt wird, das mit gespitzten Ohren dastand und einen Vorderfuß erhob, also in momentaner Erregung dargestellt war. Einen ehernen, seine Wunde leckenden Hund bezeichnet Plinius geradezu als „eximium miraculum."

Als ein Werk des niederen Genre's wird eine betrunkene Flötenspielerin erwähnt.

Ein Charakteristikum für Lysippos ist die Einführung der Allegorie in die plastische Kunst, indem er eine Darstellung des *Καιρός*, des „günstigen Augenblickes" versuchte. Dieß war jedenfalls ein unglücklicher Gedanke, der auch von allen Kunstkritikern verurtheilt wird. So schreibt Carriere (Aesth. I. p. 419): „Lysippos gibt seinem Kairos eine Wage und ein Rasirmesser in die Hände. Apollo schießt mit seinem Bogen, Zeus schwingt Blitze, Pallas führt ihre Lanze, aber der Kairos will weder wägen noch schneiden, er ist ein Krämer und Bartscherer; beide Attribute bedeuten nicht, was sie sind, dienen nicht als Werke zu Handlungen des günstigen Augenblicks, sondern sie sollen an das griechische Sprichwort erinnern, daß das Glück auf der Schärfe des Schermessers steht, also keine breiteste Grundlage des festen Standes hat, und an jenes andere von Göthe wiedergegebene: ‚auf des Glückes goldner Wage steht die Zunge selten ein'. Mit Recht sagt Brun in der Geschichte der griechischen Künstler, daß solch' ein Gebilde für die classische Zeit der Plastik durchaus fremdartig sei, das Erzeugniß einer unkünstlerischen Reflexion, weil sie die Formen, durch

welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas Anderem mißbraucht, als diese durch sich selbst darzustellen vermögen. Allen allegorischen Beziehungen liegt lediglich ein Vergleich zu Grunde; er kann geistreich sein, aber eben so oft wird er hinken; auf diesem Wege ist stets nur eine willkührliche Verbindung des Inneren und Aeußeren, keine nothwendige, allgemein verständliche und allgemein giltige Form zu erreichen." Auch Otfr. Müller bezeichnet die Allegorie als ein Spiel des Verstandes, welches nicht im Kreise der eigentlichen Kunstthätigkeit liegt.

Geben wir nun in wenigen Worten eine Charakterisirung der Kunstthätigkeit des Lysippos, so können wir mit Lübke sagen, daß er die lebensvolle Naturwahrheit der älteren peloponnesischen Kunst weiter fortgebildet und dieselbe zur charakteristischen Darstellung des Individuellen entwickelt hat.

Was die Zahl seiner Werke betrifft, so werden ihm fünfzehnhundert zugeschrieben nach Plinius. Ist dieß auch jedenfalls übertrieben, so ist doch soviel gewiß, daß er der fruchtbarste Künstler des Alterthums war, dem in der christlichen Zeit nur der Maler Rubens gleichgestellt werden kann.

Von des Lysippos Bruder Lysistratos berichtet Plinius (Chr. Plin. v. Urlichs p. 376), daß er zuerst Gesichter in Gyps formte und das Thonmodell erfand, so daß nun möglichst getreue Nachahmung der äußerlich vorhandenen Gestalt Ziel der Kunst wurde.

Aus der großen Zahl der Schüler des Lysippos sind vorerst zu erwähnen seine drei Söhne Euthykrates, Daïppos und Boëdas, welch' Letzterem von Einigen die im Berliner Museum befindliche Statue des Adorante zugeschrieben wird, während Kugler dieselbe noch in die Polyklet'sche Schule zurückverlegt. — Von den übrigen Schülern mag angeführt werden Eutychides, der durch die Darstellung der Stadtgöttin Antiochia am Orontes bekannt ist, und Chares aus Lindos, der Bildner des berühmten Kolosses des Sonnengottes zu Rhodus, den Plinius ausführlich beschreibt. Chares soll diesen 70 Ellen = 105' hohen Koloß in zwölf Jahren gefertigt haben. Derselbe stand nicht, wie gefabelt wird, über, sondern in der Nähe des Einganges zum Hafen. Wenige konnten seinen Daumen umfassen und jeder seiner Finger war größer als die meisten Statuen. Weite Höhlen öffneten sich in den abgebrochenen Gliedern, und in dem Inneren sah man große Felsenstücke, welche die Masse zu halten dienten. Nachdem er 56 Jahre gestanden, zerbrach er in Folge eines Erdbebens 222 v. Chr., und nachdem er so 932 Jahre lang gelegen, wurde er 672 n. Chr.

von einem osmanischen General an einen Juden verkauft, welcher neunhundert Kameele mit dem Erze belud.

In der vorigen Periode haben wir einzelne Künstler erwähnt, welche weder der attischen noch der peloponnesischen Schule angehörten. Auch in der gegenwärtigen Periode finden sich solche Männer, die wir anführen wollen, nachdem wir zuvor werden bemerkt haben, daß in dieser Epoche noch selbstständige Kunstschulen erblühten 1) zu Messene, wo Damophon, ein ausschließlicher Marmorbildner, eine große Anzahl Götterdarstellungen fertigte, und 2) zu Theben, wo Hypatodoros und Aristogeiton durch ihre Erzgruppe der Sieben gegen Theben berühmt wurden.

Der peloponnesischen Kunstrichtung verwandt ist der Erzbildner Aristodemos, von dem eine Statue Aesops erwähnt wird, in der das Krüppelhafte der Gestalt bis zum Abschreckenden wahr wiedergegeben ist. Von Boëthos aus Chalcedon, dessen Lebenszeit übrigens nicht genau ermittelt ist, werden eine Hydra und drei Knabenstatuen erwähnt, deren eine ein recht anmuthiges Genrebild ist, nämlich der bekannte Knabe mit der Gans. Solche Genrebilder waren im Alterthume mehrere entstanden, von deren einigen uns Nachbildungen erhalten sind. Dahin gehören der Dornauszieher im kapitolinischen Museum zu Rom, die Knöchelspielerinen u. dgl. Auch der barberinische Faun in München, „das geistreichste Bild der Trunkenheit" hat ein Genremotiv.

Schon in den diese Periode einleitenden Worten haben wir auf den nun herrschend gewordenen Geist des Subjectivismus hingewiesen, welcher es auch mit sich brachte, daß in dieser Zeit die Porträtbildnerei zu großer Bedeutung — namentlich durch Lysippos — gelangte. Staatsmänner, Redner, Philosophen, Dichter, Dichterinnen und Hetären werden oft und trefflich dargestellt, jedoch meistens in idealer Auffassung, so daß das Wesentliche, geistig Bedeutsame den Mittelpunkt bildete, während das Zufällige unterdrückt ward. Es sind noch einzelne solcher Statuen erhalten, wie z. B. Sophokles (Lateran), Aeschines (Neapel), Menander und Poseidipp (Vatikan), Aristoteles (Palast Spada zu Rom), Anakreon (Villa Borghese zu Rom), Phokion (Vatikan).

§. 57.

Vierte Periode.

Mit dem Siege der macedonischen Phalanx über das verbündete Griechenheer bei Chäronea 338, wo der junge Alexander den Ausschlag gab, war die Selbstständigkeit und Freiheit Griechenlands zu Ende und damit der Nerv des nationalen Lebens durchschnitten. Mit dem politischen ging der religiöse und sociale Verfall Hand in Hand und so konnte selbstverständlich auch die Kunst sich nicht mehr auf jener Höhe erhalten, die sie früher erreicht, um so weniger als jeder ideale Aufschwung so ziemlich unmöglich gemacht und eine materialistisch sinnliche Richtung an dessen Stelle getreten war. Zudem waren in Folge der beständigen Kriege die Städte und Republiken verarmt. In Stätten der Armuth aber hat die Kunst keinen Boden ihrer Wirksamkeit mehr, und so waren die Künstler genöthigt, an den Höfen der Fürsten ihren Ruhm und ihr Auskommen zu suchen. Bei den Fürsten gab es nun allerdings auch für die Plastik ein großes Feld in Ausschmückung der in den neu angelegten Städten entstandenen Paläste, Hallen, Theater und Tempel; „aber Alles dieses war eine trotz aller Kostbarkeit nur flüchtige, handwerksmäßige Decoration, und die wahre Kunst gewann durch solche ungeheure Unternehmungen eben so wenig, wie sie heute z. B. durch den Neubau von halb Paris gewonnen hat."

Aus der Verherrlichung eines freien Volkes war also die Kunst in den Dienst des Ehrgeizes und Luxus getreten, und mußte nach und nach in leeren Schein, in Haschen nach Effekt und gesuchte Künstelei ausarten. Wir finden darum auch an den Meisterwerken dieser Epoche vornehmlich das sinnlich Reizende, das pathetisch Affektvolle im Bunde mit virtuosenhafter, auf raffinirten Effekt zielender Behandlung.

Da indeß die nationale Eigenthümlichkeit und natürliche geistige Organisation nicht so plötzlich alterirt werden kann, so ist es begreiflich, daß, obgleich das hellenische Wesen durch Alexanders Vordringen im Osten viel von seiner Ursprünglichkeit verloren hatte und mehr orientalisirt wurde, dennoch auch in dieser Zeit die bildende Phantasie der Griechen noch immer ein solches Maaß von schöpferischer Kraft in sich schloß, daß sie neue Werke hervorbrachte, welche selbst Winkelmann noch zu den vorzüglichsten Schöpfungen des Alterthums rechnete, und deren Ruhm erst durch die genauere Kenntniß der Skulpturen

des Parthenon und der älteren griechischen Plastik überhaupt gesunken ist.

„Die Eigenthümlichkeiten dieser Kunstwerke liegen in einer bis zu sinnlicher Gewalt gesteigerten Ausdrucksweise der Leidenschaft und einer fast in's Malerische übergehenden Art der Darstellung, indem die plastische Gestalt nicht mehr in der idealen Ruhe des Daseins verbleibt, sondern in Beziehung nach Außen tritt und so die von Außen kommenden Eindrücke in sich aufnimmt und wiedergibt."

Die Städte, wo jetzt die Kunst ihre Blüthe entfaltet, sind nicht mehr Athen, Argos oder Sikyon, sondern Rhodus und Pergamos sind die Orte, nach denen die beiden Kunstschulen dieser Periode benannt sind.

An der Spitze der Schule von Rhodus steht der uns schon bekannte Schüler des Lysippos, Chares aus Lindos, wodurch uns die rhodische Kunst von selbst als ein Ausläufer oder auch als eine Fortbildung der peloponnesischen Richtung sich darstellt. Da wir seinen Koloß von Rhodus schon oben beschrieben, so genügt die Bemerkung, daß nach dem Zeugniß des Plinius noch hundert kleinere Kolosse in Rhodus sich befanden, was ein Zeugniß sein mag für die Vorliebe, welche die Rhodier überhaupt für das ungewöhnlich Große hatten. Von dem Künstler Aristonidas berichtet Plinius (Chr. Pl. v. Urlichs pag. 383), daß er in seiner Statue des reuigen Königs Athamas dem Erze Eisen beimischte, um in dessen Gesichte die Schmerzen auszudrücken.

Das berühmteste Werk der Schule von Rhodus ist jedoch die Gruppe des Laokoon, welche Plinius (Chr. Pl. pag. 387) als „opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum" bezeichnet. Die größten Künstler (summi artifices) Agesander, Polydorus[1]) und Athenodorus aus Rhodus haben die ganze Gruppe aus einem Steine gearbeitet, welche Nachricht des Plinius unrichtig ist, indem eine genauere Betrachtung ergab, daß sie aus fünf Stücken zusammengesetzt ist. Die Idee dieses Kunstwerkes ist die Darstellung eines furchtbaren Göttergeschickes, das den Apollopriester Laokoon ereilt wegen eines gegen den Gott verübten Frevels, indem er sammt seinen zwei Söhnen durch zwei von Apollo geschickte Schlangen am Altare getödtet wird. Mit wunderbarer Kunst ist dieses furchtbare Ereigniß in seinem ganzen Umfange dargestellt und aus drei verschiedenen Scenen eine innig

[1]) Polydorus und wahrscheinlich auch Athenodorus war ein Sohn des Agesander.

verbundene, streng zusammenhängende Gruppe gebildet, die in meisterhaftem pyramidalen Aufbau sich gipfelt und den einen Moment des höchsten Leidens und Entsetzens unvergleichlich ergreifend vorführt (vgl. §. 43, II. Hälfte). Man hat viel darüber gestritten, ob in Laokoon bloß der physische Schmerz, bloß das eigene körperliche Leiden ausgeprägt sei, oder ob zugleich auch der Schmerz um den Untergang seiner Söhne in Laokoons Ausdruck angedeutet sei. Lübke erblickt noch jetzt „nichts als ein rein physisches Leiden, der Eindruck ist ein bloß pathologischer." Wir sind der Meinung, daß Lotze Recht hat, wenn er „in einem psychischen Vorgang, in der plötzlich eingetretenen Hoffnungslosigkeit nach langer Spannung und Gegenwehr den Sinn der Darstellung sucht und nicht in einem physischen Schmerz, gegen den die Standhaftigkeit einer großen Seele besonders aufgeboten werden mußte." Wir sind der Ansicht, daß der Biß einer Schlange nicht als Ursache einer physischen Pein gelten könne, die durch ihre bloße sinnliche Heftigkeit alle Fibern eines kräftigen Körpers zu so leidenschaftlichem Ausdruck hinrisse. Man macht zwar die anatomische Bildung der Figur geltend als Beweis für den Ausdruck des physischen Schmerzes. Wenn man aber gelten läßt, daß das Gesicht des Laokoon mehr Seelenschmerz als körperliche Pein ausdrücke, so würde man auch die Spannungen des Körpers als natürliche Folge der Aeußerungen des Ringens und Kampfes der Seele erklären können, wenn man auch nicht mit Henke behaupten wollte, daß, wenn man den Ausdruck des Kopfes hinwegdenkt, in dem Körper des Laokoon physiologisch Nichts ausgedrückt sei, als jener Moment des Stillstandes der ganzen Körpermuskulatur, der nach der tiefen Inspiration für einen Augenblick eintritt. Sonach scheint Winckelmann nicht Unrecht zu haben, wenn er sagt: „Sein eigenes Leiden scheint ihn (Laokoon) weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder; denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, auf denen das Mitleid in einem trüben Dufte zu schwimmen scheint." Sonach ist es allerdings eine sittliche Idee, die dem Werke zu Grunde liegt, ein tragischer Conflikt, eine Schuld, die gesühnt werden muß und gesühnt wird mit dem Leben Laokoons und seiner zwei Söhne. Eben in dem Bewußtsein der Schuld und in dem plötzlichen unabweisbaren Eintreffen der Rache ist eben die Ursache der schmerzlichen Inspiration und der Seelenangst, die durch die ganze Haltung Laokoons ausgedrückt sein soll.

Gleichwohl ist nicht zu leugnen, daß der eigentlich künstlerische Werth dieser Gruppe hinter der Niobidengruppe zurückbleibt und zwar

wegen des übertriebenen Effectvollen und Malerischen und fast Manierirten, an dem die Behandlung leidet. Man fühlt nämlich, daß das gründliche anatomische Studium, von welchem die Gestalten Zeugniß geben, absichtlich an den Tag gelegt werden will, so daß dadurch der Auffassung jene naive Unmittelbarkeit fehlt, welche den Werken einer einfacheren Kunst so hohen Reiz verleiht.

Mit der gegenwärtig im Vatikan befindlichen Gruppe des Laokoon steht in Bezug auf malerische Anordnung und gesteigertes Pathos in naher Verwandtschaft der nun im Museum zu Neapel befindliche, sogenannte „farnesische Stier," der von Apollonios und Tauriskos aus Tralles in Karien gearbeitet ward. Diese größte Marmorgruppe, die wir aus dem Alterthume besitzen, ist eine eigenthümliche Darstellung der Kindesliebe; ihren Inhalt bildet nämlich die Rache der beiden Jünglinge Zethos und Amphion, welche die Dirke an die Hörner eines wilden Stieres binden und zu Tode schleifen lassen, weil diese ihre Mutter Antiope hätte vernichten wollen. „Wir sehen die beiden herrlichen Jünglingsgestalten in gewaltiger Kraftanstrengung den hoch sich aufbäumenden Stier bei den Hörnern ergreifen, um die hilflos hingesunkene Dirke daran zu befestigen. Vergebens umfaßt sie in verzweifelnder Todesangst das Bein des Amphion, vergebens erhebt sie flehend den Blick und den wie zur Abwehr ausgestreckten rechten Arm: im nächsten Augenblicke wird das rasende Thier, losgelassen, die üppige Schönheit des blühenden, nur halb verhüllten Weibes in qualvollen Tod reißen. Ruhig steht Antiope im Hintergrunde, eine vollendet schöne Gestalt, der Vollstreckung ihrer Rache gewiß." Haben wir im Laokoon allerdings eine sittliche Idee gefunden und deßhalb demselben einen gewaltigen Eindruck zugesprochen, so können wir nicht das Gleiche sagen vom „farnesischen Stier," da der Gegenstand dieser Gruppe ein geradezu abstoßender ist, und es sich lediglich um einen Akt der Brutalität handelt.

Der rhodischen Schule wird ferner von manchen Kunsthistorikern auch noch zugeschrieben ein berühmter Kopf, der sich in den Uffizien zu Florenz befindet und unter dem Namen des sterbenden Alexander bekannt ist, sowie die berühmte Marmorgruppe der Ringer, wo die Kunst einen jener Momente, welche die Paläftra dem aufmerksamen Beobachter täglich bot, bewunderungswürdig in Marmor übersetzte.

Von der Schule zu Pergamos erwähnt Plinius vier Meister als Darsteller der Schlachten,[1]) welche die Könige Attalos I. und

[1]) In Gruppen von Erzstatuen.

Eumenes II.[1]) gegen die Gallier darstellten, nämlich Isignos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos. Von den allem Anscheine nach zahlreichen Figurengruppen dieses Stoffkreises sind uns nur zwei Denkmäler erhalten, nämlich die berühmte im kapitolinischen Museum zu Rom befindliche Marmorstatue des „sterbenden Fechters" und die Marmorgruppe eines Galliers, der seinem Weibe und dann sich selbst den Todesstoß gibt, die in der Villa Ludovisi aufbewahrt ist und früher fälschlich als „Arria und Pantus" bezeichnet wurde. Es sind beide Werke historisch charakteristische Darstellungen im entschiedensten Realismus ausgeführt und so individuell gehalten, daß man im Kleinsten sogar den barbarischen Typus im Gegensatz zum griechischen unterscheiden kann. Namentlich vom sterbenden Gallier sagt Lübke, daß es schwerlich eine andere Statue gibt, in der die bittere Nothwendigkeit des Sterbens so erschütternd wahr zum Ausdruck kommt; um so erschütternder, je kraftvoller dieser rüstige Körper ist, je weniger irgend ein ideeler Ausdruck oder eine harmonisch schöne Bildung der Gestalt den Eindruck mildert.

Der berühmteste unter diesen vier Bildhauern war Phyromachos, der eine Statue des Asklepios in dem glänzenden Heiligthume dieses Gottes zu Pergamos aufstellte.

Auch in Ephesos, wo der Name Agasias wahrscheinlich die Künstlerfamilie eines berühmten Meisters bezeichnet, blühte die Darstellung von Kampfesscenen, wie sie in dem borghesischen Fechter u. A. vorkommen. Diese Statue ist ein Wunder anatomischer Kenntniß, aber ohne geistigen Gehalt und auch ohne das Pathos der pergamenischen Schule.[2])

War schon in der dritten Periode durch den Alexandercultus, wo der vergötterte Mensch an die Stelle des vermenschlichten Gottes getreten war, die streng griechische Anschauung ausgelöscht, so war doch erst in der strengen Individualistik der pergamenischen Schule die Grenze der griechischen Auffassung und damit der Schluß einer selbstständigen originalen Kunst erreicht.

Die nun folgenden wüsten Kriegszeiten, weit entfernt, neue Kunsterzeugnisse zu fördern, haben vielmehr einer Reihe der schönsten den Untergang gebracht. Dodona mit dem Reichthume seiner Weihgeschenke aus grauer Zeit wurde von den Aetolern zerstört, in Thermon

---

[1]) Nicht Eumenes I., wie Lübke angibt.

[2]) Von anderen Kunsthistorikern wird dieser borghesische Fechter in die augusteische Epoche der römischen Sculptur verlegt.

(Hauptstadt Aetoliens) mehr als zweitausend Bildsäulen umgestürzt, in jeniseungsmus selbst die Steine der zerstörten Tempel zerschlagen. Die steigende Kriegswuth der Römer verschonte selbst das Heilige nicht: M. Scaurus beraubte, um ein großes Theater für wenige Festtage zu bauen, Sikyon aller Gemälde; Sulla entzog den Tempeln zu Delphi, Epidauros und Olympia alle alten Schätze, und die Sieger schmückten ihre Triumphzüge mit einer unglaublichen Menge von Bildsäulen. Durch die Menge und Pracht der angehäuften Denkmäler, die sämmtlich der vollendeten Kunstblüthe Griechenlands angehörten, wurde bei den Römern Liebe und Freude zu Genuß und Besitz von plastischen Werken geweckt in so hohem Grade, daß fortan griechische Kunst zu den unerläßlichen Bedürfnissen eines edleren Lebensgenusses gehörte. Und so hätten wir denn den ganz natürlichen Uebergang von der griechischen zur römischen Plastik. Da aber bei den Römern, wie schon in der Architektur, so auch in der Plastik, uns zugleich etruskische Einflüsse begegnen werden, so erscheint es angemessen, vorerst in aller Kürze zu handeln von der

§. 58.

Bildnerei bei den Etruskern.

Nach den kurzen Bemerkungen, die wir in der Geschichte der Architektur (S. 126) über dieses Volk gemacht haben, kann es nicht Wunder nehmen, wenn sich in den plastischen Erzeugnissen desselben orientalische und griechische Einflüsse mit selbstständigen nationalen Elementen vermischen, womit von selbst die Erscheinung sich erklärt, warum die etruskische Kunst „mehr Manier als Stil" sei. Deßhalb nämlich, weil den Etruskern jenes nur den Griechen eigene feine Gefühl für organischen Zusammenhang fehlte, so daß sie verschiedene Formen nachahmend einzelne Theile oft von großer Schönheit bildeten, dieselben aber ungehörig zusammenfügten. Besonderen Ruhm erwarben sich die Etrusker schon in früherer Zeit in der Thonbildnerei, welche von Korinth herüber verpflanzt worden sein soll. Wenigstens berichtet Plinius, daß zu Korinth die Thonbildnerei von dem Töpfer Butades erfunden worden sei, während Andere der Ansicht sind, daß Rhökus und Theodorus sie in Samos zuerst erfanden, und daß dann der von Korinth vertriebene Damaratus, der in Etrurien den späteren König Tarquinius erzeugte, diese Kunst nach Italien brachte. — Aus

gebranntem Thon waren gebildet die Ornamente der Tempel nicht bloß, sondern auch Statuen der Götter (im Tempel des capitolinischen Jupiter) und Menschen (ein sitzender Jüngling mit der Löwenhaut), welche Bildwerke indeß einen etwas rohen plumpen Stil und Mißverhältnisse in den Körperformen zeigen. In den Bereich der Thonbildnerei fallen dann auch noch die Vasen von schwarzem ungebranntem Thon, mit allerlei Köpfen, Figuren und Reliefs von wunderlicher Art.

Aus der Thonplastik ging dann der Erzguß hervor, den die Etrusker schon frühzeitig und mit großer Neigung betrieben. Daß Erzfiguren auch vergoldet wurden, berichtet Plinius. In den Städten gab es zahlreiche Erzstandbilder, mit denen die Etrusker lange Zeit die Römer versorgten. In der Stadt Volsinä sollen sich zur Zeit der Eroberung durch die Römer gegen zweitausend eherne Statuen gefunden haben. Gleichwohl sind nur sehr wenige Denkmäler etruskischer Plastik auf uns gekommen. Wir kennen von größeren Werken nur eine lebensgroße bekleidete Statue eines jugendlichen Kriegers, fälschlich als Mars bezeichnet; eine bekleidete Statue des Redners Aulus Metellus; die unbekleidete Figur eines Knaben mit der Gans; dann eine Chimära und eine eherne Wölfin. Kann man den Thiergestalten eine kräftige, lebenswahre Naturauffassung nicht absprechen, so fehlt den menschlichen Figuren der edlere Rhythmus und freie Schwung, und tragen alle eine gewisse ängstliche Steifheit zur Schau. Was von den größeren, dieß gilt im Ganzen auch von den kleineren Erzstatuen, von denen eine bekleidete weibliche Figur im Museum zu Florenz, die von Pomponius herrührende Statuette eines unbärtigen Mannes im Kircher'schen Museum zu Rom, ferner eine Gruppe zweier Krieger, die einen verwundeten Kameraden aus der Schlacht tragen, und die Statuette eines jugendlichen Kriegers erwähnt werden mögen, welch' letztere ein treffliches Werk ist und der griechischen Auffassung näher kommt.

Außerdem sind zahlreiche Beispiele einer alterthümlichen Steinskulptur an Grabsäulen und kleinen Altären erhalten, welche religiöse Handlungen, Festzüge und besonders Leichenfeierlichkeiten darstellen. „Die Gestalten sind ungeschickt mit seitwärts stehenden Füßen bei nach vorne gerichtetem Oberkörper; in der Anordnung herrscht Ueberfülle und Undeutlichkeit." Schließlich sei noch der Aschenkästchen erwähnt, welche aus der letzten Epoche etruskischer Kunst stammend aus Alabaster gemacht sind und die Form kleiner Särge haben, die mit Reliefdarstellungen versehen sind. Die Bildwerke ihrer Seitenwände

enthalten theils Scenen des Abschieds, der Leichenbestattung und der jenseitigen Schicksale der Seele, theils mancherlei Darstellungen des Lebens, Tänze, Mahlzeiten und Triumphzüge, theils endlich verbinden sie damit entsprechende Züge aus den griechischen Göttermythen. — Auch hier zeigt sich in der rohen, mangelhaften Ausführung die Unfähigkeit der Etrusker zur plastischen Kunst.

§. 59.

Die Bildnerei bei den Römern.

Wohl selten ist der Charakter des Römers so kurz und so prägnant gezeichnet worden wie von unserm großen Schiller in dem einzigen Verse: „Jener (der Römer) beherrschte mit Kraft die eroberte Erde." Wie die Erde erobert ward durch die Römer, dieß ist aus der Weltgeschichte bekannt und wie sie die Denkmäler der Kunst eroberten, davon haben wir oben kurz Erwähnung gethan. Aus unseren obigen Mittheilungen mag man ersehen, daß Springer Recht behält, wenn er in seinem „Handbuch der Kunstgeschichte" S. 103 sagt: „Die römische Kunst, soweit sie in die geschichtliche Entwicklung der Kunst überhaupt eingreift, beginnt in Wahrheit mit der Plünderung der sicilischen und griechischen Kunstschätze und ihrer Ansammlung als Trophäen in Rom." Man hätte erwarten sollen, daß der Anblick der herrlichen idealen Gestalten griechischer Bildnerei auch in den Römern idealen Sinn erzeugen würde, was aber nicht der Fall war, da ihre ganze Erziehung vorzüglich darauf abzielte, auf dem kürzesten und einfachsten Wege die Jugend zu praktischen Geschäftsmännern heranzubilden. Wer höher strebte, mußte Kenntniß des Rechtes und der Beredsamkeit besitzen. Mit Kunst aber sich zu beschäftigen galt nur als ein Spiel für müssige Stunden. Namentlich die bildenden Künste galten den Römern — wie aus Cicero, (orat. 2.) zu ersehen, wo sie den optumis studiis entgegengesetzt werden — als Etwas, womit sich ein freigeborner Römer nicht befassen sollte, und die man daher auch nicht unter die „artes liberales" rechnen wollte. Hat ja auch Virgilius, der doch am fleißigsten in den Schulen gelesen und memorirt wurde, dem jungen Römer zugerufen: Andere mögen das athmende Erz in weicherem Gusse bilden, ich glaub's, und lebend'ge Geberden dem Marmor enthauen. Besser mögen Andere vor Gericht sprechen, und den Gang der Gestirne beschreiben: „Du, o Römer, gedenke mit Macht

die Völker zu beherrschen, die Gesetze des Friedens zu ordnen, Unterworfene zu schonen und die Trotzigen niederzukämpfen. Das sollen deine Künste sein (hae tibi artes erunt). Aen. VI. 847—853.

Deßungeachtet darf man nicht glauben, daß in Rom die bildende Kunst keine Pflege gefunden; haben wir ja schon oben erwähnt, daß eine eigenthümliche Kunstliebhaberei Platz gegriffen, die freilich für die Weiterentwicklung der Plastik keine Bedeutung hatte, da ein für die Plastik empfänglicher Sinn noch keineswegs mit plastischer Schöpferkraft identisch ist. Doch hatte diese zur Mode gewordene Sucht, plastische Werke zu besitzen, wenigstens das Gute, daß die aus den eroberten Provinzen nach Rom gekommenen Künstler Beschäftigung fanden. Und da diese außer den Etruskern vorzüglich Griechen waren, so kann man sagen, daß jetzt die „Nachblüthe griechischer Kunst unter römischer Herrschaft" begann. Indeß würde man bedeutend irren, wenn man die gesammte römische Bildnerei auf gleiche Stufe stellen wollte, da vielmehr drei Perioden unterschieden werden müssen, deren erste die Zeit von der Eroberung Griechenlands bis auf Augustus 146 v. Chr. bis 14 n. Chr. umfaßt.

Während vorher an den römischen Tempeln, wie berichtet wird, Alles etruskisch war, zeigt sich zuerst griechischer Einfluß in den Bildwerken des 493 v. Chr. eingeweihten Tempels der Ceres, welche von den beiden Griechen Damophilos und Gorgasos gearbeitet waren. Doch blieb noch längere Zeit die etruskisch-italische Kunstweise in Uebung, wie daraus hervorgeht, daß um die Mitte des dritten Jahrhunderts die Künstler Novius Plautius und C. Ovius erwähnt werden. Einer späteren Zeit gehören noch an ein gewisser Coponius und Decius, von welchem ein kolossaler Erzkopf auf dem Capitol stammte.

Seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. aber finden wir in und für Rom eine Reihe von griechischen Künstlern, besonders aus Athen, thätig, so daß sich eine neu-attische Schule bildete, welche die Prachtwerke der attischen Blüthezeit nachbildete und zwar in möglichster Treue und mit der größten technischen Vollendung, so daß diese Werke nur durch den Mangel naiver Unmittelbarkeit und durch das sichtbar angestrebte Effectvolle hinter den Originalen zurückstehen.

Die Künstler, welche um 150 den griechischen Einfluß auf die römische Plastik zur Herrschaft brachten, waren wahrscheinlich der von Metellus berufene Timarchides, der Schöpfer einer Statue des Apollon mit der Kithara, dann sein Sohn Dionysios und Polykles, die mitsamen eine Goldelfenbeinstatue des Jupiter fertigten, während die

berühmte Statue eines Hermaphroditen von Polykles allein gefertigt worden sein soll.

Die eigentliche Blütheperiode der römisch-griechischen Plastik war aber zur Zeit des Cäsar und Augustus, aus welcher das Schönste und Edelste stammt, was in den reichen Antikensammlungen Italiens sich findet. Unter den Denkmälern dieser Zeit begegnen uns vor Allem der berühmte Torso im Belvedere zu Rom, von dem Athener Apollonios wahrscheinlich einem lysippischen Original nachgebildet, der einen von mühseliger Arbeit ausruhenden Herakles darstellt. Ein anderes lysippisches Original wurde von dem Athener Glykon nachgebildet in dem farnesischen Herakles, jetzt im Museum zu Neapel aufgestellt. Während der Torso von einem sitzenden Herakles ist, steht der farnesische aufrecht und stützt sich nur mit der linken Achsel auf die von einem Löwenfelle bedeckte Keule, den Kopf sinnend vorwärts geneigt. Ist dieser durch die absichtliche Schaustellung übertriebener Musculatur und den übermäßig kleinen Kopf manierirt, so nimmt dagegen der Torso unter allen gleichzeitigen Werken durch die großartige Anlage und ideale Auffassung den ersten Rang ein.

Eine der am meisten bewunderten Statuen dieser Zeit ist die von dem Athener Kleomenes gefertigte Mediceische Venus in den Ufficien zu Florenz. Wir haben schon in unseren ästhetischen Vorbegriffen dieses Werk als Beispiel eines manierirten Stiles angeführt und können auch jetzt nicht umhin, zu bemerken, daß wir den hohen Ruhm, den man dieser Statue spendet, nicht begreifen, da wir in derselben keine Göttin, sondern vielmehr nur eine schön geformte kokette Frau, die durch ihren schmachtenden Blick und die verschämte Haltung den Bewunderer herausfordern möchte, zu erkennen vermögen. Wenn deßungeachtet von dieser die Reize einer Kokette zur Darstellung bringenden Gestalt so viele Nachbildungen gefertigt wurden, so ist dieß ein Beweis für das Abirren der Kunst von ihrer Höhe und idealen Basis. — Des oben erwähnten Kleomenes' Sohn, der gleichfalls Kleomenes hieß, ist der Bildner einer im Louvre zu Paris befindlichen Statue, die in trockener Ausführung, aber in feiner und lebensvoller Bewegung, einen Redner vorstellt, und die als „Germanicus" bekannt ist.

In diese Zeit gehören auch die Karyatiden, welche Diogenes von Athen um 27 v. Chr. für das Pantheon des Agrippa arbeitete. Als Copieen von Originalen der besten griechischen Zeit gelten die beiden Marmorkolosse der rossebändigenden Dioskuren von Monte Cavallo in Rom, die durch Großartigkeit der Anlage, sowie durch kühne Freiheit und Sicherheit der Behandlung Bewunderung erregen.

Mit Uebergehung einiger Künstler, deren Vaterland wir nicht kennen, die nach Thonmodellen arbeiteten wie Arkesilaus und Pasiteles, wollen wir noch einer Marmorgruppe (um 30 v. Chr. entstanden) in der Villa Ludovisi zu Rom gedenken, in welcher der Künstler Menelaos (ein Schüler des Stephanos, der seinerseits Schüler des Pasiteles war) das Wiedersehen einer Mutter mit ihrem lange vermißten Sohne im Momente der Wiedererkennung darstellt. Ohne uns lange in Vermuthungen über die beiden Persönlichkeiten zu ergehen, bemerken wir nur, daß nach der Deutung von Otto Jahn der Sohn Aepytos ist, welcher seine Mutter Merope an ihrem Gemahl Polyphretes, dem Mörder ihres ersten Gatten, rächen wollte. Die Gruppe ist fein bewegt und innig empfunden, die Ausführung jedoch nicht frei von gesuchter Zierlichkeit.

Nun kommen wir zu jener Statue, welche Winkelmann als „das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums" bezeichnet. Ist auch dieses Urtheil viel zu hoch gegriffen, so ist immerhin eines der vorzüglichsten Werke dieser Zeit der Apollo vom Belvedere, der im alten Antium aufgefunden und im Vatican aufgestellt ist. Ueber die Situation, in welcher der Gott dargestellt ist, sind verschiedene Meinungen aufgestellt worden. Jedenfalls ist die Haltung des Gottes die eines feurig erregten, zornerfüllten und kampfmuthigen Helden. Ob aber der Kampf einem concreten persönlichen Feinde (den Achäern oder dem Ares), oder dem Drachen Python, oder aber dem Unreinen überhaupt gelten sollte, muß dahingestellt bleiben. Mir scheint am entsprechendsten die Auffassung Vischer's, der in seiner Aesthetik sagt: „der Künstler wollte den reinen Lichtgeist als Zerstörer des Unreinen, Dunkeln, Wilden, Verworrenen, Häßlichen nicht in der ausdrücklichen Einzelheit eines besonderen Kampfes auffassen." Lübke sagt: „Es ist etwas wundersam Ergreifendes, Kühnes, Momentanes in dem Eindruck, und so sehr auch die rhythmische Harmonie der Formen, der edle Schwung der Linien, der Adel der ganzen Körperbildung die unvergängliche Schönheit des Gottes bezeugen, so wird doch der Beschauer immer wieder von dem bewegten Ausdruck des Kopfes, von dem feurigen Leben dieser stolzen Züge am meisten hingerissen." Um jedoch nicht zu einseitig zu urtheilen, muß noch hervorgehoben werden, daß die Effecthascherei des Künstlers aus dem Ganzen unverkennbar ist. Als würdiges Seitenstück — wenn gleich in der Behandlung der Formen zurückstehend — zum Apollo von Belvedere muß die Diana von Versailles, die im Museum des Louvre zu Paris aufgestellt ist, hier angeführt werden. Die Göttin ist dargestellt in einer momentan

bewegten, effectvollen Auffassung, wie sie auf flüchtiger Sohle, mit dem kurzen dorischen Chiton angethan, neben ihrer Hirschkuh dahineilt, als gelte es auf fröhlicher Jagd das Wild zu verfolgen.

In die nämliche Zeit fällt auch noch die schlafende Ariadne des Vaticans, eine Statue, großartig in den Formen, mit meisterhaft durchgeführter Gewandung, voll Anmuth und Lebenswahrheit durch die sanfte Neigung des Hauptes und die Wendung der Arme.

Daneben tritt auch bei gleicher Formvollendung eine dem römischen Geiste verwandte allegorische Richtung auf, wovon das kolossale Bild des Nil im Vatican ein Beispiel geben mag. An dem mächtigen Körper des in behaglicher Ruhe hingestreckten Flußgottes klettern in neckischem Treiben 16 pygmäenhafte Kindergestalten empor, welche die Stadien der Ueberschwemmung des Niles darstellen sollen.

Sehen wir in dieser allegorischen Schöpfung ein Hinneigen zum römischen Realismus, so muß als eigentlich römische Bildnerei jene Kunst seit dem Ende der Republik gelten, die in historischen Darstellungen und in Portraits ihren Schwerpunkt hat. Wie in den historischen Darstellungen eine möglichst genaue Schilderung der Wirklichkeit angestrebt ward, so ging der Römer auch in der Portraitbildnerei auf volle Genauigkeit der individuellen Erscheinung aus, sowohl in der Gesichtsbildung wie in der Gewandung. Unter diesen Portraitstatuen sind in erster Linie zu nennen die Statuen und Büsten der Kaiser. Je nachdem sie in Friedenstracht oder in kriegerischer Rüstung dargestellt sind, unterscheidet man „statuae togatae" und „statuae thoracatae", neben welchen noch die sogenannten achilleischen Statuen zu erwähnen sind, bei welchen die Bildnisse in idealer Auffassung, die Kaiser in der Gestalt des Jupiter und ihre Gemahlinen in der Gestalt der Juno oder Venus, dargestellt wurden. Solche Statuen sind viele erhalten im capitolinischen Museum. Zu den großartigsten gehören die achilleischen Statuen des Pompejus im Palaste Spada zu Rom, der sitzenden älteren Agrippina (der Gattin des Germanicus) im capitolinischen Museum, und die Statue der sogenannten Pudicitia im Vatican, ferner die beiden Reiterstatuen des M. Nonius Balbus und seines Sohnes, die zu den vortrefflichsten Werken der augusteischen Epoche gehören.

In der zweiten Periode römischer Plastik sehen wir ein Fortschreiten auf der unter Augustus betretenen realistischen Bahn und ein immer tieferes Sinken griechischer Idealplastik. In Ermangelung des Idealen hielt man sich an die äußere Form und begnügte sich größtentheils mit leichtem Copiren älterer Schöpfungen.

Während also in dieser Zeit die Baukunst die höchste Stufe erreichte, sehen wir die Plastik ihrem Verfalle entgegengehen, wie sie denn ihre Selbstständigkeit ziemlich einbüßt und mehr als Dienerin der Architektur nur den Luxus befriedigen soll. Es ist also im Ganzen von den Kaisern dieser Zeit wenig für die bildende Kunst geschehen, ja einige derselben wütheten sogar gegen sie mit vandalischem Ungeschmack. Caligula ließ die von Augustus auf dem Marsfelde errichteten Statuen berühmter Männer niederreißen und zerschlagen, den schönsten Götterbildern aber wurde das Haupt des Kaisers aufgesetzt. Nero trieb den Raub der Kunstschätze in großartigem Maaßstabe, und ließ sich selbst als Sonnengott oder Helios in kolossaler Größe, 115 Fuß hoch, von Zenodoros darstellen, während der Brand Roms wieder eine Menge der lange aufgehäuften Kunstschätze verschlang.

Seit den Flaviern haben wir zwar eine neue Quelle für die Kunst in den Bildwerken an öffentlichen Denkmälern, wie z. B. in den Reliefs am Titusbogen, an dem Bogen des Claudius, am Bogen des Constantin und der Trajanssäule; allein diese historischen Reliefbilder sind — ähnlich der orientalischen — theils rein realistische Erzählungen, theils allegorisch-mythologische Darstellungen, ohne idealen Gehalt.

Erst unter Hadrian sammelte die bildende Kunst nochmals ihre letzte Kraft zusammen und wurde nochmals die hellenische Kunst belebt, freilich nur in dem Sinne, daß man geistreiche, oft gesuchte Nachahmungen älterer Werke in seinen Formen und seelenloser Behandlung bildete. Selbst Goldelfenbeinbilder wurden noch gefertigt, indem Hadrian zu Athen in dem von ihm erbauten Tempel des olympischen Zeus zu Athen eine kolossale Bildsäule des Gottes aus Gold und Elfenbein, und Herodes Atticus ein eben solches Bild des Poseidon im Poseidontempel auf dem Isthmus zu Korinth aufstellen ließ.

Aus dieser zweiten Periode sind viele Denkmäler erhalten und in den verschiedenen Museen zerstreut. Darunter sind besonders hervorzuheben die durch Ausgrabung der verschütteten Städte Herculanum und Pompeji gewonnenen herrlichen Broncewerke und Erzfiguren, welche verschiedene Gottheiten darstellen, aber auch profane Gebilde nicht ausschließen. Ein merkwürdiges Beispiel decorativer Prachtsculptur ist die Statue der Göttin Minerva aus der Zeit des Nerva, welche mit Glück an ältere griechische Vorbilder anknüpft. Zwei Kentauren, aus schwarzem Marmor von den kleinasiatischen Künstlern Aristeas und Papias aus Aphrodisias gearbeitet, befinden sich im capitolinischen Museum. Sie scheinen einem älteren griechischen Original nachgebildet zu sein.

Andere Nachbildungen der Meisterwerke griechischer Blüthezeit sind ferner die großartig angelegte aber nüchtern ausgeführte Marmorstatue der Pallas von Velletri im Louvre, die Pallasbüste in der Münchener Glyptothek, sowie die Minerva medica des Vaticans. Als Werk griechischer Erfindung erscheint durch zarten Ausdruck und feines Liniengefühl die capitolinische Gruppe von Amor und Psyche. Außer dem Kreise des Amor und der Venus war auch der Kreis des Bakchus ein beliebter Gegenstand der Darstellung dieser Zeit. Wir wollen hier nur die in den Trümmern der hadrianischen Villa gefundene, im Capitol aufgestellte Statue des Faun erwähnen, die aus rothem Marmor in prunkender Technik ausgeführt und durch Naturwahrheit und feine Bewegung ausgezeichnet ist.

Außer diesen Nachahmungen ist aus dieser hadrianischen Zeit noch die Darstellung des Antinoos um so mehr hier anzuführen, als damit ein neuer Gegenstand in die Kunst eingeführt und die letzte Idealgestalt geschaffen wurde, welche die alte Kunst hervorbrachte. Es ist dieser Antinoos ein schöner Jüngling aus Bithynien, ein Liebling des Kaisers Hadrian und dessen Begleiter auf seinen Reisen, der für seinen Gebieter in Aegypten auf geheimnißvolle Weise den Opfertod gelitten hatte und dafür vergöttert wurde. Hadrian ehrte sein Andenken dadurch, daß er die Stadt Antinoopolis nach ihm benannte, ihm in Mantinea einen Tempel erbaute und ihm göttliche Ehren und Festspiele anordnete und zahlreiche Bildnisse von ihm aufstellen ließ. Diese Statuen stellen den Jüngling in göttergleicher Idealgestalt vor, während die breite Brust und der halb schwärmerische, halb sinnliche Ausdruck des Kopfes das individuelle Gepräge festhalten. Kugler sagt über die Bilder des Antinoos: „Was die Kunst der Zeit an würdiger Behandlung vermochte, hat sie in diesen Bildern geleistet; doch beruht nicht hierin ihre eigenthümliche Bedeutung. Es ist ein neues Element geistigen Ausdruckes, was in ihnen sich ausspricht, ein fast tiefsinniger Zug, der mit einer Mischung von Kraft, Weichheit und Trauer, die jugendliche Gestalt zum Opfer stempelnd, das Gemüth des Beschauers ergreift."

Die dritte Periode römischer Plastik

umfaßt die Zeit von Hadrian bis zum Untergange des römischen Reiches, und ist die Zeit des allmähligen Verfalles der antiken Kunstbildung, wie des ganzen antiken Lebens überhaupt. Was diesen Verfall herbeiführte und herbeiführen mußte, ist aus der Geschichte bekannt, welche uns unter den Prätorianern oder Soldatenkaisern die grausamsten

und ausschweifendsten Charaktere nennt, die alles höheren Sinnes bar keiner Begeisterung für das Ideale fähig waren und kein anderes Ziel als die Befriedigung der Selbstsucht kannten. So mußte es kommen, daß die Staatsgewalt bald ein Spielball der rohen Soldateska wurde, die — wie Lübke treffend sagt — „zum ersten Male der Welt das Schauspiel gab, wie sicher eine durch die Gunst des obersten Kriegsherrn verhätschelte Söldnerkaste, wenn sie erst anfängt, zu politisiren, die mächtigsten Staaten zu Grunde richtet." Ging so der Staat unaufhaltsam der Auflösung entgegen, so daß nirgends ein Ausweg und eine Hilfe zu finden war, so ist auch begreiflich das Mißtrauen des römischen Volkes an die Götter der altrömischen Religion. Hatten die früher verehrten Götter die Unabhängigkeit ihrer Verehrer nicht mehr zu schirmen vermocht, wofür sie — wie z. B. Neptun von Augustus — bestraft wurden, so mußte der Kern des Vertrauens zu ihnen zerstört werden und dagegen die Sehnsucht nach einer Gottheit erwachen, der man sich ganz hingeben, von der man in allen Lagen und Bedürfnissen Hilfe erflehen und erwarten dürfe, ohne unruhig und zweifelnd bald an diesen, bald an jenen Gott sich wenden zu müssen. Dazu eigneten sich nur ägyptische Gottheiten, deren Wesen weniger individualisirt und in ein geheimnißvolles Dunkel gehüllt war, wie Isis und Serapis, oder Orientalische Sonnengottheiten. Und so war es denn vor Allem der Isis-Dienst, der sich immer weiter ausbreitete, indem die Priester derselben verkündeten, daß sie alle Krankheiten heile. Und als Isis salutaris wurde sie denn auch vom Volke verehrt, während sie von den gebildeten Phantasten zuletzt zu einer gespenstischen Abstraction gemacht und als „die Eine, die Alles ist", bezeichnet wurde. Wie Isis, so wurde auch Serapis zu einem Gotte von universaler Bedeutung erhoben, von dem Aristides (or. in Serap. pag. 82 sqq.) sagt, daß das ganze menschliche Leben von der Geburt bis zum Tode seiner Fürsorge unterstellt sei, und daß er sowohl Weisheit als Reichthümer spende. Daß auch die assyrisch-persischen Gottheiten Eingang und Verehrung fanden und das Nähere hierüber wolle man bei Döllinger „Heidenthum und Judenthum" nachlesen, wo man überhaupt S. 621 ff. vollständigen Aufschluß über den Verfall der altrömischen Religion finden kann. Uns muß es genügen, diesen Verfall im Allgemeinen zu constatiren, um daraus den Verfall der plastischen Kunst desto leichter zu begreifen.

Sind an die Stelle der alten Gottheiten im Bewußtsein des Volkes neue getreten, so konnten sich selbstverständlich auch in der Kunst die alten nicht halten, und so sehen wir denn, daß die Dar-

stellungen orientalischer Gottheiten immer häufiger wurden. Diese Darstellungen der Isis, des Serapis sind entweder griechisch-römisch behandelt und nur durch die Tracht des Gewandes als fremdartige zu erkennen, oder es ist oft auch die steife architektonische Haltung ägyptischer Statuen nachgeahmt.

War so auf dem Idealgebiete der Verfall eingetreten, so zeugt für den allmähligen Verfall der realistischen Portraitbildnerei der Umstand, daß jetzt die Büste über die Statue den Sieg davon trug, noch mehr aber die dem Augenblicke der Mode dienende Einfältigkeit, den Frauenköpfen bewegliche steinerne Perücken aufzusetzen, die leicht durch andere ersetzt werden konnten. „Das letzte bedeutende römische Kaiserportrait ist das oft wiederholte des Caracalla, zugleich psychologisch interessant durch die erbarmungslose Genauigkeit, mit welcher das confiscirte Verbrechergesicht dieses Scheusals charakterisirt ist," sagt Lübke. Und Jakob Burckhardt sagt: „Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildniß von höherem Lebensgefühl geschaffen."

Da wir schon in der vorigen Periode von den historischen Bildwerken in den Reliefs der verschiedenen Denkmäler sprachen und ihren rein realistisch erzählenden Stil erwähnten, und da in dieser Periode solche historische Reliefs sich nur als Nachahmungen der früheren Periode darstellen, so genügt es, daran zu erinnern, daß bei den Reliefs am Bogen des Septimius Severus (201 n. Chr.) die Kunst völlig verfällt und endlich in jenen Zuthaten, die am Constantinsbogen den Trajanischen Werken beigefügt waren, ihren völligen Bankerott proclamirt. Unter Constantin ist ja Alles steif, roh, unnatürlich, der Sinn für Form und Schönheit ist unwiederbringlich dahin.

Schließlich muß noch einer merkwürdigen Gattung von Denkmälern gedacht werden, nämlich der Sarkophagen, die meistens aus weißem Marmor gearbeitet und an der vorderen Langseite und den beiden Schmalseiten mit Reliefs geschmückt sind. Da diese Särge in den Werkstätten meistens auf Vorrath gearbeitet wurden, so begreift sich leicht, daß häufig dieselben Compositionen sich wiederholen und daß die Form der Behandlung mehr fabrikmäßig und ohne eigentlichen Kunstwerth ist. Den Inhalt dieser Reliefdarstellungen bilden theils Scenen aus dem wirklichen Leben und der Thätigkeit des Verstorbenen, theils Kampfesscenen, meistens aber mythologische Gegenstände, denen eine tiefere Beziehung auf das Leben des Menschen, das Todesschicksal und die Hoffnung eines Wiedersehens abzugewinnen war. Namentlich um dieses ihres Inhaltes willen sollten sie hier erwähnt werden,

weil in ihnen die Kunst einen unwidersprechlichen Beweis für den Unsterblichkeitsglauben des Alterthums liefert.

§. 60.

Die Zierplastik des Alterthums.

Als Anhang zur Geschichte der Bildnerei des classischen Alterthums mag Einiges über die sogenannte Kleinkunst hier stehen, die den Gegenständen des gewöhnlichen Lebens das Gepräge der Schönheit aufdrücken sollte. Vor Allem aber wollen wir unter „Zierplastik" die Münzen und geschnittenen Steine verstanden wissen. Mit den Münzen sind die Medaillen verwandt, indem man unter letzteren größere, thalerförmige Schau- oder Denkmünzen versteht, die zur Erinnerung an Vorfälle und Personen, oder auch zu speciellen Geschenken bestimmt sind. Sind diese Denkmünzen von ganz großem Umfange, so heißen sie Medaillons, während die kleineren, die unter Thalergröße sind, Jetons genannt werden.

Griechische Münzen vor der Römerzeit sind selten, solche auf römische Kaiser häufiger als die römischen selbst. Sie sind geschlagen, wie auch die römischen.

Wir werden wohl am sichersten gehen, wenn wir auch bezüglich der Münzen zunächst an die Hauptorte der Kunstübung überhaupt uns wenden, und da finden wir denn, daß in Athen, Argos und Sikyon die Münzen, die in den besten Epochen jedesmal das Bild der besonders verehrten, örtlichen Gottheit oder ein auf sie bezügliches Sinnbild enthalten,[1]) lange einen streng alterthümlichen Stil zeigen. Im vierten Jahrhundert zeigt sich eine höhere Entwicklung an den Münzen von Pheneos und Stymphalos in Arkadien, sowie denen der Inseln Naxos und Kreta. In Großgriechenland und Sicilien, wo die Münzen überhaupt eine mannigfaltigere und vollendetere Ausführung als im eigentlichen Griechenland erhielten, zeigt sich schon im fünften Jahrhundert das Münzgepräge von hoher Bedeutung und erreicht im folgenden Jahrhunderte durch edle Formvollendung eine hohe Stufe der Ausbildung. Die römischen „Goldmünzen", welche dicker sind als der goldene Denarius, nennt man auch meist Medaillen; jede Silbermünze,

[1]) während in der Zeit Alexander's und später die Götter den Köpfen der Fürsten weichen mußten.

größer als der Denarius, deßgleichen; ebenso die von Erz, die größer sind als der Sestertius. Ueber das Gepräge der römischen Münzen ist zu bemerken, daß der As (eine Kupfermünze, 1 römisches Pfund schwer und etwa 15 Neugroschen unseres Geldes werth) ungeprägt war, bis Servius Tullius Geld mit Bildnissen von Thieren (pecunia von pecus) schlagen ließ. In der republicanischen Zeit war das Gepräge auf der Rückseite (Revers) ein Schiffsschnabel; auf der Vorderseite (Avers) war es nach dem Werthe verschieden. So hatte der As das Haupt des Janus; der Semis = $\frac{1}{2}$ As, des Jupiters; der Triens = $\frac{1}{3}$, der Minerva; der Quadrans = $\frac{1}{4}$, des Hercules; der Sextans = $\frac{1}{6}$, des Mercurius; die Uncia = $\frac{1}{12}$, der Roma. Die gangbarste Silbermünze war der Sestertius, der anfangs $2\frac{1}{2}$, später 4 Asse galt. Die älteren Sestertien zeigen gewöhnlich auf der einen Seite den Minervakopf mit dem Flügelhelm und daneben das Zeichen IIS (d. h. libra libra semis), auf der andern die Dioskuren zu Pferde mit der Inschrift Roma.

Haben so die Griechen und Römer schon ihren Münzen eine künstlerische Behandlung angedeihen lassen, so bethätigte sich doch eine größere Fülle künstlerischen Talentes in der Steinschneidekunst. Bezüglich der hier geltenden Terminologie ist Folgendes zu bemerken:

Im Allgemeinen nennt man alle geschnittenen Edel- und edle Steine Gemmen; speciell aber unterscheidet man Gemmen, Cameen und Scarabäen. Erstere sind Edelsteine oder edle Steine, in welche Figürliches vertieft eingeschnitten ist (Tiefschnitt, gemmae insculptae, Intaglio's). Die Steine, welche im Alterthum am häufigsten benützt wurden, waren die schönsten und an Farben mannigfaltigsten, aber minder spröden, besonders der Achat, Amethyst, Carneol, Jaspis und Onyx, weniger wurden benützt der Aquamarin (Beryllus oder Smaragdus), Saphir und Topas, und am allerwenigsten der Diamant und Rubin, die man nicht gut zu behandeln verstand.

Sind die Figuren erhaben auf den Stein geschnitten, so daß sie auf der Oberfläche hervorragen (gemmae exsculptae), so heißen sie Cameen. Zu diesen wurden am meisten Onyxe, bei denen schichtenweise geschnitten wurde, so daß der Grund von dem relief geschnittenen Gegenstande an Färbung verschieden ist, — aber auch andere edle Steine verwendet.

Scarabäen endlich sind Gemmen auf käferförmigen Steinen. Sie sind ägyptisch, oder griechisch-etruskischen Ursprungs. Die Gemmen gebrauchten die Alten zu Ringen, besonders zu Siegelringen; die Cameen verwendeten sie zum Schmucke von Halsbändern, Armringen,

Gürteln, Spangen und dergleichen. Eine Sammlung von geschnittenen Edelsteinen nennt man Daktyliothek.

Als Sulla, Lucullus, Pompejus u. A. Sammlungen schöner geschnittener Steine aus Griechenland und Kleinasien nach Rom gebracht hatten, erwachte und verbreitete sich auch hier die Liebe dafür, und Sulla's Stiefsohn Scaurus, Pompejus selber, Cäsar u. A. legten solche Sammlungen an, ohne daß doch Rom je ausgezeichnete Künstler darin hervorgebracht hätte. War ja der unter Augustus in so hohem Ansehen stehende Steinschneider Dioskorides selbst ein Grieche.

Trautmann führt (Kunst und Kunstgewerbe, S. 51) folgende Steinschneider an, deren Namen auf antiken Steinen sich befinden: Agathopos, Apollonios, Aspasios, Athenion, Boëthos, Dioskorides, Epytinchanos, Euodos, Eutyches, Felix, Herekleidas, Herophilos, Hylles, Krinos, Mykon, Nikandros, Onesas, Pamphilos, Protarchos, Solon. — Auffallend erscheint uns, daß Trautmann den Pyrgoteles nicht genannt, der doch im vierten Jahrhundert als der berühmteste Meister der Steinschneidekunst angeführt, und von dem berichtet wird, daß er allein Alexander's des Großen Bild in Stein schneiden durfte.

Unter allen Kunstdenkmalen sind diese in größter Anzahl auf uns gekommen; sie fingen aber erst dann an recht zahlreich zu werden, als der großartige Kunststil zu erlöschen begann. Den Gipfel dieser Kunst bezeichnet der Cameo Gonzaga, jetzt im Besitze des Kaisers von Rußland, das Brustbild des Ptolemaios Philadelphos und seiner Schwester und Gemahlin Arsinoe. Ein denselben Gegenstand behandelnder, nun zu Wien befindlicher Cameo erscheint nur als schwache Nachahmung des vorigen. Ein anderes vortreffliches Kunstwerk ist ein Sardonyx aus der ersten Kaiserzeit, der [1]), durch die Tempelherren nach Europa gebracht, in Frankreich verschwand, aber am Ende des sechzehnten Jahrhunderts von Kaiser Rudolph II. für 12,000 Ducaten gekauft ward und seitdem in der Sammlung der Alterthümer zu **Wien** sich befindet. Weniger schön und werthvoll ist ein tiberianischer Achat in **Paris**, den Graf Balduin von Flandern aus dem byzantinischen Kaiserschatze dem heiligen Ludwig verehrte. Diese beiden letztgenannten sind die größten unter allen uns bekannten geschnittenen Steinen. Mißt ja der erstere 9 Zoll in der Breite bei 8 Zoll Höhe, während der zweite 13 Zoll hoch und 11 Zoll breit ist. Ein Achatonyx, früher im herzoglichen Museum zu Braunschweig, zwölf Figuren in

[1]) eine gestaltenreiche Verherrlichung des Augustus als Jupiter neben der Göttin Roma zeigend.

drei Feldern enthaltend, bezieht sich wahrscheinlich auf die Mysterien des Dionysos und der Demeter. Ob der sogenannte Siegelring des Michel Angelo, eine Weinlese darstellend und gegenwärtig in Paris befindlich, dem Alterthume angehört, ist nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden.

II. Abschnitt.

§. 61.

Die christliche Sculptur.

„Alle Religionen nähren die Kunst, aber keine in dem Maaße, als die unsrige." Wenn dieses Wort, das Canova einst in einem Schreiben an Napoleon I. ausgesprochen, Wahrheit ist, so muß die christliche Kunst die vollendetste sein. In Bezug auf Architektur und namentlich auf Malerei wird darüber kein Zweifel aufkommen können; in Rücksicht auf die Sculptur jedoch scheint sich die Sache anders zu gestalten. Hat ja doch einer der hervorragendsten Theologen der Gegenwart, Hettinger, den Satz niedergeschrieben: „In der Sculptur ist und bleibt die Antike Vorbild. Das Maaßvolle in Haltung, Ausdruck und Bewegung, diese ruhige Gewalt im Sturme der Leidenschaft, hat nur der glückliche Genius der Antike erkannt und zur Darstellung gebracht. Niemand wird daher leugnen, daß in der Sculptur die Antike unübertroffen, ja selbst im Ganzen und Großen unerreicht dasteht." Und wir selbst haben der griechischen Sculptur einen so großen Raum gewährt, daß er dem Zwecke unseres Buches gemäß als zu umfangreich bezeichnet werden könnte, woraus jedenfalls hervorgeht, daß wir der antiken Sculptur große Bewunderung zollen.

Und doch stehen wir nicht an, die Worte Hettinger's als nur in einer Beziehung zutreffend zu bezeichnen und sie nur auf die äußere Formbildung zu beschränken, während wir im Ganzen die christliche Sculptur höher stellen und den Satz Canova's auch im Gebiete der Sculptur aufrecht erhalten müssen. Da wir nämlich früher es als die eigentliche Aufgabe der Plastik bezeichneten, daß sie den menschlichen Leib als durch den Geist verklärt und veredelt darstelle, so können wir nicht zugeben, daß die griechische Sculptur das Höchste erreicht habe. Denn Niemand wird bestreiten können, daß in der gesammten antiken Sculptur das Hauptaugenmerk auf die Darstellung der schönen Leiblichkeit gerichtet und besonders das Sinnlich-Schöne

angestrebt ward, während das Seelisch-Schöne, das Geistige, das eigentlich Lebensvolle vernachlässigt wurde, oder vielleicht besser gesagt, nicht dargestellt werden konnte. Die schönste Form ohne Seele kann uns nicht ansprechen, während wir über minder schöne Formen, die aber beseelt und vom Geiste erfüllt sind, in Bewunderung gerathen. Allerdings haben wir auch bei griechischen Mustern Leben gefunden und Bewegung und Seelenausdruck, wie bei Laokoon und Niobe u. dgl. Allein wir sehen in diesen Bewegungen die Regungen natürlichen Schmerzes ohne höhere Verklärung, Ausdrücke des rein sensiblen, nicht des geistigen Lebens. Schön sagt in dieser Beziehung Hettinger: „Nun (d. h. im Christenthume) sind geweiht und geheiliget alle menschlichen Zustände und vor Allem Armuth, Niedrigkeit, Schmerz und Tod. Der Schmerz eines Laokoon und Christus am Kreuze! Jener bricht zusammen im hoffnungslosen Todeskampfe unter der Wucht eines kalten, grausamen Schicksals; dieser duldet noch Herberes, aber der Schmerz ist verklärt im Opfer einer unendlichen Liebe, und über der dunkeln Leidensnacht geht auf der Tag der Versöhnung und des ewigen Friedens. Niobe in namenlosem Wehe versteinert, weil die Rache der Gottheit sie traf, und die Mater dolorosa im tiefsten Schmerze und in heiligster Ergebung — welch' ein Gegensatz! Es mag dieses Eine genügen, um den Nachweis zu liefern, daß das Christenthum, indem es die Empfindungen vertieft, verinnerlicht, verklärt hat, neue, höhere Werke der Kunst ermöglicht, und dieser ein Gebiet eröffnete, das den Alten fast verschlossen war."

Doch abgesehen von diesem neuen Gebiete der Kunst muß man der griechischen Sculptur selbst in ihren idealen Götterbildern einen Mangel vorhalten, der zeigt, daß sie die Aufgabe der Plastik nicht vollends zu lösen vermochte, und dieser Mangel besteht in dem Fehlen der geistigen Subjectivität, die zum innerlichen Fürsichsein durchdringt und frei und selbstständig in sich wird. „Den schönen Götterbildern der Griechen," schreibt Granella, „fehlte die Wirklichkeit der für sich seienden Subjectivität, die nur durch den erleuchtenden Strahl der göttlichen Offenbarung dem inneren Selbstbewußtsein sich erschlossen hat." Dieser Mangel zeigte sich in der antiken Kunstwelt äußerlich darin, daß den griechischen Sculpturgestalten der Ausdruck der Seele, das Licht des Auges fehlte. Die schönsten, am meisten bewunderten Sculpturwerke sind blicklos; ihr Inneres schaut nicht als etwas für sich selbstständig Bestehendes, als sich erkennende Innerlichkeit in dieser geistigen Concentration, welche das Auge offenbart, aus ihnen heraus." Es wohnte also in der schönen ruhigen Form keine innige, keine edle

Seele und dieß ist der Grund, warum „der Gedanke des Todes wie eine schwarze Wolke selbst auf den Gesichtszügen der ewigen Götterjugend schwebt," gleich als ob nicht nur die Heroen, sondern selbst auch die Götter eine leise Ahnung davon gehabt hätten, daß, wie alles Gewordene, auch sie dereinst der Tag des Schicksals ereilen werde. Von dieser leisen Trauer aber kann im Christenthume keine Rede sein, da in ihm der Tod als Befreiung des Geistes von den endlosen Kämpfen und Entzweiungen des Erdenlebens und als dessen Erhebung zur vollen Freiheit und ewigen Beseligung in Gott erscheint. Diese innere Beseligung darzustellen und dadurch den Menschen in seiner wahren ideegemäßen, von Gott gewollten Beschaffenheit erscheinen zu lassen, ist Aufgabe und Zweck der christlichen Sculptur. Diese Aufgabe ist also eine ideale, und zerfällt sonach die Meinung Derjenigen, welche glauben, aus den christlichen Kunstgebilden sei die ideale Schönheit der Griechen geschwunden, in Nichts. Sie erscheint nur in anderer Form, nicht als das idealisirte Naturschöne, sondern als etwas Geistiges, die Hülle Verklärendes, so daß durch die innere geistige Schönheit des Seelenlebens die äußere Erscheinung des mangelhaften Leiblichen über die wandelbare Zeitlichkeit und die Spuren der Vergänglichkeit hinweggehoben wird. Wenn Winkelmann mit Recht bemerkt, daß es keinen Einzigen gebe, dessen Leib in allen Theilen makellos schön sei und keinen Einzigen auch, dessen Seele ganz ohne Makel wäre, so muß die Bildnerei immer idealisiren, wenn sie soll „ein Geschöpf zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur". Die Griechen idealisirten den Leib, die christliche Kunst sucht das Ideal des Seelenlebens zu versinnlichen und das durch den religiösen Inhalt des Glaubens bewegte und bestimmte Innere äußerlich darzustellen. Ist dieses der Hauptzweck, so ergibt sich als ganz natürliche Folge, daß die schöne Vollendung der leiblichen Form zu einer, wenn auch nicht ganz untergeordneten, so doch secundären Bedeutung herabsank. Indeß darf man keineswegs glauben, daß uns in der christlichen Sculptur nirgends vollendete Körperformen begegnen werden. Im Gegentheil wird selbst von Philhellenen zugestanden, daß von christlichen Bildhauern selbst die künstlerische Vollendung der Zeit des Phidias wenn nicht übertroffen, so doch wenigstens erreicht wird von Michel Angelo in seinem Moyses und in seiner Maria mit dem todten Heilande auf dem Schooße. Jedenfalls stehen sie weit über des Phidias Werke, insofern sie nicht von jenem süßen Gifte der leisen Trauer und stiller Wehmuth inficirt, sondern „im Innern tief gefriedet" sind.

Eine durch und durch falsche Auffassung wäre es demnach, wenn man denken würde, daß das Christenthum als Religion des Geistes und des inneren Lebens, wie sie das Aeußerliche gering achtet, principiell einer schönen Leiblichkeit abhold sei. Vielmehr scheint es uns im Geiste der christlichen Religion zu liegen, daß sie auch in dieser Beziehung der höchsten Kunstvollendung in einem höheren Maaße günstig sei, als jede andere Religionsform. Denn die leibliche Schönheit beeinträchtigt den Ausdruck des höheren geistigen Lebens nicht; Beides vereint gibt vielmehr für unsere durch das Christenthum vertiefte und weiter entwickelte Anschauung erst das vollkommen schöne Kunstwerk. Ist die Seele das den ganzen Menschen bildende und veredelnde Princip, so muß die vollkommene Seele sich auch einen vollkommenen Leib bilden. Zudem lehrt die christliche Religion selbst auch eine Auferstehung und Verklärung der Leiber und gibt damit Anlaß und Aufmunterung zur Idealisirung auch der Körperlichkeit. Also nicht bloß die schöne Form des natürlichen Körpers, sondern sogar die Steigerung und Verschönerung derselben wird durch das Christenthum befördert und so eine Darstellung der vollendeten Menschennatur ermöglicht. Mit Recht sagt darum Granella: „Nur das Christenthum bewirkt eine wahre Versöhnung der Natur mit dem Geiste dadurch, daß das sinnliche Element veredelt, die Natur verklärt und aufgenommen wird in die höheren Lebenskreise geistiger Freiheit, in die reinen Sphären echter Harmonieen. Diesem schönen Ziele sollte jede edle, kunstbegabte Seele, das große Werk der Zukunft fördernd, mit Bewußtsein entgegenringen."

Haben wir hiemit die Darstellung einer schönen Seele in einem schönen Leibe als in der Zukunft zu erreichendes Ziel und als einen den Bildhauern der Gegenwart zu empfehlenden Punkt bezeichnet, so ist von selbst klar, daß bisher die christliche Plastik die ihr mögliche Höhe und Vollendung, wenigstens nicht allerwärts, erreicht hat. Da sonach die körperliche Formvollendung vielfach noch einer Steigerung fähig ist, so wird jeder Künstler auf die Muster der Antike zurückblicken müssen, und insofern können wir mit Hettinger sagen: „In der Sculptur bleibt die Antike Vorbild."

Was mag wohl der Grund gewesen sein, der einer vollendeten Formenschönheit christlicher Werke nicht sehr günstig war? Mehrere Umstände mögen dazu mitgewirkt haben. Vor Allem ist zu erwähnen, daß die römische Bildhauerkunst der letzteren Zeit schon sehr in Verfall gerathen war, so daß die den Christen der ersten Zeit vor Augen stehenden Bildwerke keinen besonders günstigen und ästhetisch bildenden

Eindruck machen konnten. Zudem gilt auch den Christen der Dekalog als göttliche Gesetzgebung und somit ist auch für sie geltend das Gebot, du sollst dir kein geschnitztes Bild machen, um es anzubeten, welchem Gebote der göttliche Heiland den affirmativen Satz gegenüberstellte: Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geiste und in der Wahrheit anbeten. Wiewohl an sich diese Aussprüche der heiligen Schrift der schönen Kunst nicht hinderlich sind, sondern nur einem Mißbrauch derselben vorbeugen wollen, so konnte doch der eben in den ersten Zeiten des Christenthums mit den Statuen getriebene Götzendienst die Christen unmöglich für die Verfertigung solcher Gebilde günstig stimmen. Oder sehen wir nicht aus dem Briefe des Plinius an den Kaiser Trajan, daß man den Christen zur Zeit der Verfolgungen die Zumuthung machte, die Bilder der Götter wie der Kaiser anzubeten und ihnen zu opfern? Um dieser Gefahr des Götzendienstes willen eifern auch einige Kirchenschriftsteller gegen den Gebrauch der Bilder, wie z. B. Tertullian, welcher sagt: Mag das Bild darstellen, was es will, der Mensch ist zu seiner Anbetung geneigt und die Schuld dieses Götzendienstes fällt auf den Künstler zurück. Und wie Tertullian, so sind auch manche andere Lehrer der Kirche gegen den Gebrauch der Bilder gewesen, wie ein Epiphanius, der in einer Dorfkirche Palästina's einen mit dem Bilde Christi bemalten Vorhang geradezu herabriß; und Asterius schreibt, man solle Christum nicht malen, sondern sich begnügen, sein Wort, das sein wahres Bild sei, in der Seele zu tragen. Der Geist des Menschen sei die wahre Darstellung Gottes, was also die Künstler wollen? — Und wenn auch viele andere, und zwar die größten Lehrer der Kirche den Bildern günstige Aussprüche thaten, so ist doch als von Bedeutung der Beschluß der Synode von Elvira (306) zu erwähnen, wo der Gebrauch der Bilder verboten wurde.

Doch verlor sich diese Einseitigkeit nach und nach und wurde die Kunst als ein Hilfsmittel zur Bildung und zum Unterrichte betrachtet, wie namentlich aus dem Schreiben des Papstes Gregor des Großen an den Bischof Serenus von Mailand hervorgeht. Dieser hatte wegen grober Mißbräuche aus den Kirchen seines Sprengels die Bilder wegnehmen und vernichten lassen. Darüber weist ihn der große Papst zurecht in den Worten: „Sage mir, mein Bruder, von welchem Geistlichen hast du jemals etwas dem, was du gethan, Aehnliches gehört? ... Es ist etwas Anderes, ein Bild anbeten, etwas Anderes, aus der gemalten Historie lernen, was man anzubeten hat. Denn was den Lesenden die Schrift, das leistet das Bild den Ungelehrten ... Man

hätte Das nicht zerbrechen sollen, was nicht zur Anbetung, sondern zum Unterrichte der Unwissenden in den Kirchen aufgestellt war. (Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus . . . Frangi vero non debuit, quod non ad adorandum in ecclesiis, sed ad instruendas solummodo mentes fuit nescientium collocatum.) Zwar sind diese Worte zunächst für die Malerei gesprochen. Da aber die älteren Kirchenschriftsteller keinen Unterschied zwischen Malerei und Sculptur zu machen pflegen, so dürften auch diese Worte Gregor's zugleich von der Sculptur zu verstehen sein. Es ist kein Zweifel, daß dieser Schutz des Papstes für die Kunst derselben immer mehr Eingang verschaffte, obgleich auch der Haß gegen die Bildwerke sich immer fortpflanzte und zuletzt sogar zur völligen Bilderstürmerei ausartete, worüber die Kirchengeschichte ausführlicher zu berichten hat.

Mußte diese Unklarheit über die Bedeutung und Erlaubtheit der Bilder schon nachtheilig für die Entwicklung der bildenden Kunst sein, so mußte auch der ascetische Geist der ersten Christen eine gewisse Gleichgiltigkeit gegen Schönheit der Körperformen erzeugen und ein Hinderniß der formellen Ausbildung der Plastik werden.

Indeß wird doch die Geschichte der Sculptur uns Zeugniß geben dafür, welch' großartige Schöpfungen der mit dem Christenthum in's Leben getretene Geist nach dieser Seite hin zu schaffen vermochte. Das beweisen die vielen theils in Stein, theils in Metall, theils in Holz und Elfenbein ausgeführten Kunstdenkmäler, welche unter dem Einflusse eben dieses Geistes auf uns gekommen sind.

Was nun den Entwicklungsgang der christlichen Sculptur betrifft, so läßt sich ihre Geschichte in vier Perioden abtheilen. Die erste währt vom Anfange bis gegen Ende des zehnten Jahrhunderts, die zweite von da bis gegen die Mitte des dreizehnten, die dritte von da bis in das fünfzehnte Jahrhundert, die vierte von da bis auf unsere Zeit.

§. 62.

Erste Periode der christlichen Sculptur.

Da alle im unmittelbar Vorausgehenden angeführten Hindernisse einer gedeihlichen Entwicklung der Bildnerkunst in dieser Periode zusammentreffen, so werden wir weder viele noch bedeutende Denkmäler der Bildnerkunst des jungen Christenthums zu verzeichnen haben. Während der Zeit der äußeren Bedrückung und Verfolgungen, als die

Christen sich unter die Erde verkriechen mußten, konnte wohl die Kunst keine besondere Pflege finden, die zu ihrem Gedeihen Freiheit und Wohlstand voraussetzt. Zwar weiß ich, daß man die Katakomben als die Wiege der christlichen Kunst bezeichnet, und nicht mit Unrecht, da sie uns die ersten Beispiele von Darstellungen christlicher Stoffe liefern, allein diese Darstellungen geschahen mittelst des Pinsels, viel weniger mit dem Meißel. Doch fehlt es keineswegs auch gänzlich an Erzeugnissen der Sculptur, wenn sie sich auch meistentheils nur auf symbolische Darstellungen an den Särgen beschränken. Man wendete oftmals das Geranke der Weinrebe auf Christus hindeutend an. In der Gestalt von Fischen und Lämmern bezeichnete man dessen Jünger, der einzelne Fisch, dessen Lebensbedingniß das Wasser ist, deutete auf die Taufe hin; mit dem Schiffe wurde die Kirche unter dem Schutze Christi vorgestellt, der Hahn erinnerte an die Buße, die Lampe deutete auf die Wachsamkeit und Liebe, die Leier auf den Cultus, das Kreuz auf die Erlösung, die Taube mit dem Oelzweig auf den Seelenfrieden, die Palme auf den Sieg des Verklärten, ein Anker auf die Hoffnung. Der Hirsch war mit Beifügung des zweiundvierzigsten Psalmes meistens bei Taufbrunnen angebracht. *A* und *Ω* bedeutet die Ewigkeit. Oft erscheint nur eine mit Strahlennimbus umgebene segnende Hand.

Die Art der Behandlung solcher Reliefs entspricht der Richtung der spätrömischen Arbeiten dieser Art, was sich eben daraus erklärt, daß man die heidnischen Werke nachahmte und statt der heidnischen christliche Symbole darstellte. Indeß war nicht einmal dieses immer der Fall, da man kein Bedenken trug, jetzt und auch später antike Werke ohne alle Veränderung aus dem Heidenthum herüberzunehmen und für christliche Zwecke zu verwenden. Wie oft finden sich nicht heidnische Sarkophage als Behälter für die Leichen vornehmer Christen verwendet! Man hatte oft nicht die Zeit, vielleicht auch nicht die Kunstfertigkeit, neue würdige Särge anzufertigen, weßhalb man solche in den heidnischen Werkstätten kaufte. In späterer Zeit „holte man nur aus den nächsten heidnischen Grabstätten der Vornehmen solche Sarkophage, entleerte sie ihres Inhaltes und legte die Christenleiche hinein. Ruht doch selbst Karl der Große in Aachen in einem antiken Sarge, der die Entführung der Proserpina zeigt! Und wie viele solcher Särge findet man in den Grotten von St. Peter zu Rom! Einige derselben sind mit Faunen und Bakchanten geziert, andere mit Stierköpfen, andere mit Porträtmedaillons." Man ließ diese Verzierungen ganz unverändert und setzte höchstens hie und da nur einige christliche Worte darauf, um den Zweck anzuzeigen, den der Denkstein

haben sollte. Nicht allein zu Sarkophagen, sondern auch zu anderen Zwecken wurden heidnische Werke benützt, als zu Stühlen, Altären, Taufbecken u. dgl. So wurden **Badsesseln** häufig als Kathedrä, als Bischofsstühle in den ältesten Kirchen aufgestellt. „Solche Bischofsstühle findet man noch in der Kirche der heiligen Agnes außerhalb der Mauern Roms, und ebenso in S. Gregorio am Celius. Ja, der berühmteste Stuhl der Welt, die Kathedra des heiligen Petrus, welche im Hochaltare des Petrusdomes eingeschlossen ist, scheint zwar kein antiker Badsessel zu sein, aber jedenfalls ist er ein profaner, aus dem heidnischen Alterthume stammender Stuhl. Denn die Elfenbeinplatten, womit der Holzstuhl belegt ist, sind an der Vorderseite geschmückt mit den Zeichen des Thierkreises und mit den Bildern der zwölf Thaten des Herkules. Es ist wohl ein Senatorenstuhl, der dem Apostelfürsten von Neubekehrten, vielleicht vom heiligen Pudens, zum Geschenk gemacht wurde." Wie die Badsesseln, so wurden auch die **Badwannen** in christlichen Kirchen verwendet. „Als man nämlich — schreibt Sighart — die Leiber der Heiligen aus den Katakomben holte, um sie in den neugebauten Kirchen innerhalb der Stadt zu verehren, nahm man häufig aus den nächsten Thermen oder Palästen eine Porphyrwanne, legte die Gebeine hinein, schloß das Ganze mit einer Platte und stellte es als Tumba, als Altar in Mitte der Kirche auf." „Im berühmten Taufhause neben St. Johann im Lateran ist das Taufbecken eine antike Porphyrwanne, die aus dem Vatican hiehergebracht wurde. Das Grab des Papstes Clemens XII. in der Corsinikapelle im Lateran ist wieder eine Porphyrwanne, die aus dem Pantheon oder, richtiger vielleicht, aus den Bädern des Agrippa hergeschleppt worden. Eine andere der Art steht neben der Sacristei derselben Mutterkirche der Christenheit und dient als Sarg des Bischofes Muti-Papazueri. Die kolossalen Wannen von Porphyr, welche als Grabstätten dienten für die Constantia und Helena im köstlichen Tempelchen neben dem Kloster der heiligen Agnes, stehen jetzt außer andern aus den Caracallathermen stammenden Wannen aus Basalt in der Sammlung des Belvedere im Vatican. Da traubelesende Genien die eine, Kriegszüge die andere schmücken, sind sie schwerlich zum Zwecke christlicher Grabstätten gemacht, sondern aus heidnischen Bauwerken geholt worden. Der Deckel vom Grabe des Hadrian aus der Engelsburg dient jetzt als Taufstein bei St. Peter."

Von Cardinal Wiseman („Vermischte Schriften", III. Band) werden noch mehrere solche heidnische Werke angeführt, die in den Dienst der Kirche hinübergenommen wurden. Allein es würde uns

hier zu weit führen, alle diese Werke anzuführen. Das Mitgetheilte möge genügen, einerseits um unsere oben ausgesprochene Behauptung zu begründen, anderseits um zu zeigen, daß wir der Kirche die Erhaltung vieler heidnischer Kunstdenkmäler verdanken, die ohne die Kirche wohl eine Beute der barbarischen Plünderung und Zerstörung geworden wären. Sehr schön schreibt in dieser Beziehung Sighart: „Die alte Roma ist nach dem schönen Bilde Byron's die Niobe unter den Städten. Alle ihre blühenden Kinder, die Werke ihrer Architektur, — und setzen wir hinzu auch der Sculptur — sind von den Pfeilen der Barbarei und der Zeit dem Tode verfallen, sie selbst ist nur mehr eine trauernde Ruine. Aber eine Tochter Niobe's entging nach Hyginus dem Verderben, die im Vaterhause weilende Chloris. So rettete sich von den Gebilden Roms nur, was im Mutterhause der Kirche ein Asyl gefunden."

Daß die ersten Christen, wohl wissend, daß „ein Götzenbild Nichts ist", mit den Sinnbildern des Götzendienstes verzierte Gegenstände zu ihren Zwecken gebrauchten, finden wir leicht begreiflich. Auffallend aber finden wir, daß man sogar Sculpturwerke christlichen Ursprungs mit antiken Verzierungen und Bildern zu schmücken liebte, wie z. B. Crucifixe, Kelche, Reliquienkästchen. Dahin gehört z. B. ein aus dem vierten oder fünften Jahrhundert stammender christlicher Sarkophag zu Leyden, der mit mehreren Basreliefs aus der antiken Zeit verziert ist. Ja, sagt Werser, die altchristliche Kunst ging noch weiter; sie nahm selbst mythologische Ideen und heidnische Heroen- und Götterfiguren in ihr Bereich auf. Was indessen jene betrifft, so geschah dieses nur, um die christlichen Ideen besser dadurch zu veranschaulichen; so findet man nicht selten auf Reliefs, Vasen, Gemmen den Raub der Hesperidenäpfel durch Hercules dargestellt, was keinen andern Zweck hatte, als die Geschichte des Sündenfalls typisch anzudeuten; die bei diesem Bilde um den Stamm des Baumes geschlungene Schlange, welche die Aepfel bewachte, sollte auf die Schlange im Paradiese hinweisen. Das antike Bild des Sonnenwagens, auf dem Apollo fährt, galt gleicherweise als Typus für den feurigen Wagen, auf dem Elias gen Himmel fuhr u. s. w.

Die heidnischen Heroen und Götterfiguren betreffend, welche die altchristliche Kunst gleichfalls, doch viel später, benützte, hatten denselben Zweck; sie galten nicht als solche, sondern nur als Personificationen. So wird Christus gerne unter dem Bilde eines Heroen, z. B. Orpheus, dargestellt, von Thieren und Lämmern umgeben. Auf Münzen aus der constantinischen Zeit findet man das Bild der Göttin

Victoria neben dem Kreuze und Monogramm Christi, was keinen andern Zweck hat, als den Sieg des Kreuzes symbolisch anzudeuten; oder man findet das Bild des Sonnengottes neben dem Bilde Christi, welches Christum als die Sonne der Gerechtigkeit bezeichnen soll.

Hatte man so christliche Ideen in heidnische Formen gekleidet, so ist es nicht zu verwundern, daß auch alttestamentliche Ereignisse als Typen christlicher Anschauungen benützt wurden, vor Allem solche, in denen sich Vorbilder für die Vorgänge aus dem Leben Christi erkennen lassen.

Auch Heidnisches, Alttestamentliches und Christliches findet sich zur Schmückung Eines Werkes vereinigt, wie z. B. in einem sehr merkwürdigen Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand. An der Vorderseite Christus lehrend unter den Aposteln, über ihm am Rande des Deckels die von Genien gehaltenen Medaillonbildnisse der Verstorbenen, zu ihren beiden Seiten die thronende Madonna mit dem Kinde, welchem die heiligen drei Könige ihre Geschenke darbringen, und die drei Jünglinge, die sich weigern, dem Götzen Nebukadnezars zu opfern. Besonders merkwürdig ist in dieser Beziehung ein Sarkophag aus den vaticanischen Katakomben, der dem 359 verstorbenen christlichen Präfecten Roms, Junius Bassus, gehört haben soll. Dort findet man an der Vorderseite zehn Gruppen mit Scenen aus dem alten und neuen Testamente, darunter Adam und Eva, das Opfer Abraham's, Christus und die Samariterin, Christus von einem Atlas getragen unter den Aposteln, den Einzug in Jerusalem, Daniel in der Löwengrube, den leidenden Job u. s. w. An den beiden Schmalseiten dagegen als Arbeiten der nämlichen Zeit die Embleme der vier Jahreszeiten mit bakchanalischen Gruppen, nämlich Genien, die mit der Erndte, dem Traubenlesen und Weinkeltern beschäftiget sind. Diese Gruppen sind unzweifelhaft mystische Darstellungen der Eucharistie als der unblutigen Erneuerung des Opfertodes Christi. Auch der Sarkophag des Probus († 395) gehört hieher, der sich, wie der vorhin beschriebene, in den Grotten der Peterskirche befindet.

Wie in Rom, so finden sich auch anderwärts noch Sarkophage und andere Denkmäler der altchristlichen Zeit. So befindet sich zu Ravenna der mit Elfenbein belegte Stuhl des Erzbischofes Maximinian von Ravenna (546—556), in dessen Elfenbeineinfassungen Scenen aus dem alten und neuen Testamente eingegraben sind. Ebendort sind noch mehrere Sarkophage des sechsten bis achten Jahrhunderts in den Basiliken St. Apollinare und Vitale. Eines der merkwürdigsten Denkmäler ist der aus dem fünften Jahrhundert stammende Sarkophag in der Franciscanerkirche zu Spalato in Dalmatien, mit dem Auszuge

der Israeliten aus Aegypten und dem Untergange Pharao's geschmückt. Auch Frankreich besitzt zu Marseille, Aix, Arles und Lyon mehrere altchristliche Sarkophage.

Sollte über diese Sarkophag-Reliefs ein allgemeines Urtheil gefällt werden, so kann man sagen, daß sie gleich den altrömischen in der Ausführung oft ein flüchtiges handwerksmäßiges Gepräge zur Schau tragen, und daß, wenn auch in einzelnen Bildungen sich noch frisches Leben zeigt, doch in vielen eine plumpe schwerfällige Bildung und mißverstandene Körperverhältnisse von dem raschen Verfalle der letzten Nachklänge antiker Bildung Zeugniß ablegen.

Im Anschlusse an diese Sarkophag-Reliefs soll hier gleich erwähnt werden ein in Thon gebranntes Relief, welches aus den Katakomben von St. Priscilla in Rom stammt und die Marter des heiligen Sebastian darstellt. In demselben ist nebst ruhevoller Schönheit der Antike die Opferwilligkeit und Todesverachtung des Christenthums auf würdige Weise dargestellt.

Aus dem achten Jahrhunderte stammen einige in Stuck ausgeführte Reliefgestalten in der kleinen Kirche des Benedictinerinnenklosters zu Cividale in Friaul. Es sind lebensgroße Gestalten von zwei männlichen und vier weiblichen Heiligen, die in starrer Haltung mit den ausdruckslosen Köpfen ein anschauliches Beispiel von der leblosen Feierlichkeit der byzantinischen Kunst geben. Von den gleichfalls aus dem achten Jahrhundert stammenden Reliefgestalten am Altar des Herzogs Pemmo in der Martinskirche zu Cividale, den thronenden, von puppenhaften Engeln umgebenen Christus darstellend, bemerkt Lübke nach Eitelberger, daß sie ein Beispiel sind von der äußersten Rohheit, in welche zuletzt die altchristliche Kunst ansartete.

Es wird dem Leser vielleicht aufgefallen sein, daß wir bisher keine Statuen verzeichnet haben. Wir wollten eben vorerst jene Denkmale vorführen, die in dieser Zeit die zahlreichsten sind und jetzt erst diejenigen bezeichnen, welche am seltensten vorkommen. Und dieß sind nun die Freistatuen. Zunächst ist einer Statue Erwähnung zu thun, welche das vom Blutflusse geheilte Weib (Matth. 9, 20) dem Heilande zu Paneas errichtete. Lübke sagt zwar, daß für diese, sowie für ein von Nikodemus aus Cedernholz geschnitztes Bildniß Christi, keine sicheren historischen Nachrichten sprechen. Allein Eusebius sagt (K. G. VII. 18), er habe das Standbild selbst gesehen, es habe einen Mann im Talare dargestellt, der seine Hand nach einem auf den Knieen liegenden Weibe, das beide Hände flehend zu ihm emporhielt, ausstreckte. Nach Sozomenos wurde es durch Julian den Abtrünnigen

zerstört, und die Trümmer von den Christen aufgelesen und ehrfurchtsvoll in der Kirche aufbewahrt. Nach dem von Angelo Mai herausgegebenen Commentar des Eusebius zum Evangelium des heiligen Lukas, sowie nach Asterius hat aber schon Maximin, der Zeitgenosse und Mitherrscher des Galerius, die Statue beschädigt: Julian mag sie vollends zerschlagen haben. — Dieß wäre sonach jedenfalls die älteste christliche Statue, da die sonst für die älteste ausgegebene Statue des heiligen Hippolytus erst aus dem dritten Jahrhundert stammt. Sie wurde 1551 auf dem Agro Verano bei S. Lorenzo fuori le mure gefunden und im lateranensischen Museum aufgestellt. Sie stellt einen Rhetor vor, in würdevoller Haltung in einem Sessel sitzend. Christliche Embleme weist sie keine auf; nur der bis zum Jahre 333 reichende Ostercyclus, wie die Titel mehrerer Schriften des Hippolytus, an der Rückseite des Sessels eingegraben, verkünden, wessen Statue es ist. Der Kopf und der obere Theil sind neu, der Rest der Arbeit zeigt das dritte Jahrhundert an. Indeß ist es doch zweifelhaft, ob sie ursprünglich von Christen als Statue des heiligen Hippolytus gefertigt wurde. Wahrscheinlicher ist sie ursprünglich die Statue eines heidnischen Rhetors gewesen und dann zur Bildsäule des christlichen Presbyters umgewandelt worden.

Andere Kunsthistoriker versetzen diese Statue in das fünfte Jahrhundert und stellen ihr an Alter die Bronzestatue des heiligen Petrus gleich. Diese im Hauptschiffe der Peterskirche aufgestellte Statue zeigt den heiligen Petrus in Lebensgröße sitzend, streng in Haltung und Gewandung im Geiste antiker Bildnißstatuen.

Von Christusstatuen hat sich Nichts erhalten, obgleich schon im dritten Jahrhundert Kaiser Alexander Severus eine solche anfertigen ließ. Nur einige Marmorfigürchen werden im Museum des Lateran aufbewahrt, welche nicht den historischen Christus, sondern als guten Hirten ihn darstellen jugendlich und bartlos, im kurzen Hirtengewande, den Hirtenstab in der Linken, während er die Rechte liebevoll gegen ein Lamm ausstreckt, das sich vertrauensvoll an ihn anschmiegt. Eine andere Art stellt ihn dar, wie er das verirrte Lamm getreulich auf seinen Schultern zur Heerde zurückbringt.

Was es mit der von dem Franzosen Eugène Boré in Uskeuk, dem alten Prusias ad Hippium, gefundenen verstümmelten Statue einer sitzenden Frau, der Kopf und Arme fehlten, für eine Bewandtniß hatte, muß dahingestellt bleiben. Boré hielt diese Statue, welche den ersten Jahrhunderten anzugehören scheint, für ein Muttergottesbild sowohl wegen des Costüms, als auch weil die

alten Leute der Umgegend versicherten, daß sie das Bild noch ganz und mit einem Kinde im Arme gesehen hätten. Wie schwach indeß dieser Grund ist, ergibt sich aus der Betrachtung der von uns früher erwähnten Ino Leukothea.

Mehr ist über die statuarische Kunst dieser Zeit nicht zu berichten. Dagegen ist hier noch auf einen anderen wichtigen Beitrag zur Kenntniß der altchristlichen Bildnerei hinzuweisen, nämlich auf die noch zahlreich vorhandenen Elfenbeinwerke. Schon die heidnischen Römer hatten zusammengefaltete Schreibtäfelchen, Diptychen (δίπτυχα) genannt, die ursprünglich einfach waren und nur zum Hausgebrauch dienten, bei den späteren Römern aber meist aus Elfenbein, Gold oder Silber gefertigt und inwendig mit Wachs überzogen wurden. Sie dienten zu kleineren Briefen, besonders Liebeshandschreiben, auch als Geschenke, namentlich in der Kaiserzeit, wo die Beamten sie beim Amtsantritt an ihre Freunde schickten. Diese Diptychen ahmte man auch in der christlichen Zeit nach und benützte sie theils zu Bücherdeckeln für die heiligen Schriften, theils auch zu kleinen Tragaltärchen, während sie anfänglich als Verzeichnisse der an der betreffenden Kirche angestellten oder mit ihr in Beziehung stehenden obrigkeitlichen Personen sowie der Opferer dienten. Auf diesen Elfenbeintafeln nun wurden allerlei Reliefdarstellungen angebracht, welche Scenen aus dem Leben Christi oder Vorgänge aus den Heiligen-Legenden zum Inhalte hatten. Solche Diptychen sind noch erhalten in der Sacristei des Domes zu Salerno, im Antiquarium zu Zürich, im Domschatze zu Halberstadt, sowie in der Bibliothek des Palazzo Riccardi zu Florenz.

Außer den Diptychen findet man ferner in Kunstmuseen und Kirchenschätzen auch cylindrische Elfenbeinbüchsen, die wahrscheinlich zum Aufbewahren der Hostien dienten. Auch deren Außenseiten waren mit Reliefdarstellungen geschmückt. Solche Elfenbeinbüchsen sind noch zu sehen in der Kunstkammer des Berliner Museums, im Dome zu Xanten, bei Herrn F. Hahn in Hannover. Während jenes Gefäß in Berlin in frischer antiker Auffassungsweise den jugendlichen Christus lehrend in Mitte der Apostel und die Opferung Isaak's darstellt, findet sich auf einem anderen ähnlichen Gefäße im Hôtel de Clugny zu Paris Christus und die Samariterin, die Heilung des Blindgebornen und des Gichtbrüchigen, und die Auferweckung des Lazarus abgebildet. (Ueber diese Diptycha, Büchereinbände, vasa eucharistica u. s. w. vergleiche man besonders Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, S. 130 ff.; 147 ff.)

Wenn man die Bücherdeckel der heiligen Schriften in so herrlicher

Weise ausstattete, daß man auf Holz Elfenbeintafeln nietete und die Ränder der Reliefs mit Gold und Silberblech überzog, in welches Edelsteine und Perlen gefaßt und das mit getriebenen, emaillirten und gravirten Darstellungen verziert wurde, so ist selbstverständlich, daß man in Bezug auf die heiligen, zum gottesdienstlichen Gebrauche verwendeten Gefäße nicht weniger auf entsprechende Verzierung bedacht war. Diese Geräthe sind meist von Gold und Silber und herrlich geschmückt; so erwähnt schon Chrysostomus (homil. 51 in Matth.) ein ποτήριον χρυσοῦν καὶ λιθοκόλλητον, einen goldenen mit Edelsteinen besetzten Kelch. Ganz besonders aber pflegte man den Altar als die Stätte des heiligen Opfers mit Tafeln und Bildwerken von getriebener Arbeit zu schmücken. Ein Beispiel von dem Streben, die Religion durch Glanz und Pracht zu verherrlichen, mag uns die alte Peterskirche in Rom bieten, welche Kaiser Constantin auf Bitten des Papstes Sylvester erbaute und die im Laufe der folgenden Jahrhunderte immer reicheren Schmuck erlangte. Ohne von den Porphyrsäulen, den Marmorwänden, ja selbst ohne von dem vergoldeten Kasettenplafond sprechen zu wollen, sei nur erwähnt, daß das Pult auf den Ambonen von Silber 140 Pfund wog, und daß über denselben unter dem Triumphbogen an einem Querbalken ein kolossales Crucifix angebracht war, das durch Papst Hormisdas (514—23) eine Silberbekleidung von 1352 Pfund erhielt und welches eine mit vergoldetem Silberblech überzogene Heilandsstatue trug. Der Hauptaltar mit der Confessio bildete ein selbstständiges Heiligthum. Beim Eingang in die Confessio hingen zwei silberne Tafeln, auf welchen das apostolische Glaubensbekenntniß in lateinischer und griechischer Sprache eingegraben war. Der über der Confessio errichtete Hauptaltar hatte als Antependium Tafeln von Silber, 597 Pfund schwer. Ueber dem Altar war ein Ciborium aufgerichtet, vier Säulen mit Bogen, die dazwischen gesprengt waren. Das frühere, von Papst Symmachus (498—514) gespendet, war von Silberblech und wog 120 Pfund, während das später von Leo III. (795—816) errichtete mit vier Silbersäulen $2704^1/_4$ Pfund wog. Eine Fülle von kostbaren Geräthen dienten hier zum Gottesdienste, Tische, Leuchter, Kreuze, Lichtthürme (Phari), Kronen mit Lichtern, Bücher mit Golddeckeln. Lampen und Leuchter wogen 700 Pfund Silber. „Dieser Reichthum reizte 845 die Raublust der Sarazenen, und wie gehaltreich werden die Schätze gewesen sein, welche bei Einnahme von Constantinopel durch die Lateiner 1204 erhoben wurden!" Ein anderes Denkmal, das von dem verschwenderischen Gebrauche des Prachtmetalles Zeugniß gibt, ist uns erhalten in dem Antependium

des Hauptaltares von S. Ambrogio in Mailand. Es ist eine Bekleidung von Gold oder vergoldeten Silberplatten, durch erhabene reichverzierte Streifen in mehrere kleine Felder eingetheilt, die mit Reliefdarstellungen in getriebener Arbeit geschmückt sind. In der Gewandung der Figuren ist zwar noch die Antike festgehalten, im Uebrigen ist der reine antike Stil verlassen und zeigt die Arbeit bereits die Einwirkung byzantinischer Kunst.

Wir haben zwar schon früher aus verschiedenen Gegenden Deutschlands Denkmäler decorativer Plastik namhaft gemacht, müssen aber doch noch eines besonders berühmten Bildschnitzers gedenken, nämlich des Mönches Tutilo von St. Gallen, der als Dichter, Sänger, Compositeur und Virtuos in der Musik berühmt war, sich aber den größten Ruhm erwarb in der Kunst, halberhobene Arbeiten in jedem Metalle zu machen und solche Bilder zu schnitzen. Von diesem im Jahre 912 verstorbenen Meister sind besonders zu nennen eine geschnitzte Platte, die Himmelfahrt Mariens darstellend, und eine andere, die als Deckel einer Evangelienhandschrift dient und mit einer Scene aus dem Leben des heiligen Gallus geschmückt ist. Auch wird erwähnt, daß Tutilo in der Domkirche zu Mainz und an anderen Orten herrliche Schnitzwerke, besonders Madonnenbilder, fertigte.

Da uns im Vorausgehenden schon mehrmals Einflüsse byzantinischer Kunst begegnet sind, so mag es zweckmäßig erscheinen, hier einen kurzen Abschnitt einzuschalten über die

§. 63.

Byzantinische Plastik.

Wie im Abendlande und zumeist in Rom uns stets die Antike als Grundlage der christlichen Sculptur erscheint, so ist es auch in Byzanz der Fall, daß eine Verbindung antiker und christlicher Elemente angestrebt wurde und zwar in der Art, daß das antike Element, obgleich durch die römische Epoche vermittelt, doch den Einfluß des griechischen Bodens und der auf demselben erhaltenen und in Constantinopel zahlreich aufgehäuften griechischen Werke erkennen läßt. Selbst der neueste größte Bewunderer und Lobredner byzantinischer Kunst, Professor Unger in Göttingen, gesteht zu, daß diese byzantinische Kunst sowohl zu ganzen Compositionen als zu einzelnen Figuren antike Vorbilder vielfach benützt habe, was man indeß nicht als Tadel und

Vorwurf gegen diese Kunstrichtung benützen dürfe. Weit entfernt, deßhalb die byzantinische Kunst geringschätzig zu behandeln, erscheint sie uns vielmehr gerade deßhalb wichtig, weil durch solche Nachahmung die antike Kunst und das Verständniß derselben länger in dem Bewußtsein der neuen Völker erhalten bleiben und dadurch eine Grundlage für die Gestaltung christlicher Kunstgedanken gewonnen werden konnte. Indeß war die Uebertragung der antiken Elemente auf christlichen Boden keine leichte Aufgabe. Die antike Kunst hatte die Aufgabe, mystische Vorstellungen zu verkörpern, während das Christenthum vorzugsweise heilige historische Gestalten darstellen will und zwar ohne viel auf körperliche Schönheit zu achten, sondern sich begnügend mit der Bildung eines menschlichen Körpers, in welchem ein seiner idealen Bestimmung gemäß sich bethätigender Geist wohnt. Aus dieser Uebereinstimmung des sittlichen Verhaltens mit den idealen Anforderungen, die hier als mit den Glaubens- und Sittenlehren des Christenthums identisch gelten müssen, folgt für den Menschen die innere Ruhe des Herzens und heiliger Seelenfriede, der auch nach Außen nicht in leidenschaftlicher Bewegung, sondern in ruhiger und würdevoller Haltung sich kundgibt. Nur in dieser Auffassung scheint uns der genügende Erklärungsgrund zu liegen für die Erscheinung, daß in der byzantinischen Kunst von Individualität im höheren Sinne keine Spur sich findet, sondern überall nur Gattungscharaktere oder doch allgemeine Züge dargestellt werden, so daß man mit Recht von einem „stereotypen Stile der Byzantiner" sprechen kann. Somit müssen wir Lübke beistimmen, wenn er sagt, daß „selbst die Gesetze körperlicher Bildung sich dem Streben nach äußerlicher Würde und Erhabenheit beugen müssen, so daß die menschliche Gestalt ein Längenmaaß gewinnt, das zu Gunsten eines mächtigeren Eindruckes weit über das natürliche Verhältniß hinausgeht. Die Gesichter erhalten, im Einklange damit, den Ausdruck des Ernsten, würdevoll Gemessenen, das aber meist nur im Greisenhaften und Düsteren sich auszusprechen weiß. Ein schmales Oval, große, oft schräg geschnittene Augen, lange, dünne Nase, dürftiger Mund und schmales Kinn sind die den byzantinischen Gestalten gemeinsamen Charakterzüge, zu denen noch meistens ein graues Haupt- und Barthaar, gewöhnlich in conventionell vorgeschriebenem Hof- und Modeschnitt sich gesellt." Wo aber ein gewisses äußerlich festgestelltes Schema herrscht, da ist eine gewisse Steifheit unvermeidlich, besonders in einer Zeit, wo der Verfall der Plastik schon eingetreten und bei der Trennung der beiden Reiche mit der gesammten römischen Kunst auf Byzanz überging. Dieser schon beim Beginn der byzantinischen

Kunst eintretende Verfall konnte unmöglich aufgehalten werden, sondern mußte nothwendig fortschreiten, da im Oriente ohnehin Haß gegen die Sculptur bestand und selbst nach Beendigung des Bilderstreites, nachdem die Bilderfreunde Zulassung der Gemälde erwirkt hatten, auf plastische Darstellung heiliger Gestalten ausdrücklich verzichtet wurde. Wenn wir nun nach dem absoluten Werthe byzantinischer Sculptur fragen sollten, so können wir mit Schnaase sagen, daß man ihr nur einen untergeordneten Rang einräumen dürfe. Sie gibt Anklänge und Reminiscenzen an antike Schöpfungen, aber „hat keine neue Gestalten von ewiger Geltung erzeugt, keine, die neben den Schöpfungen der Epochen hoher Kunst eine ebenbürtige Stellung behaupten können. Man fühlt ihnen stets an, daß sie nicht unmittelbar aus dem ewigen Urquell des Schönen zu Tage gefördert, nicht von der ganzen Kraft des menschlichen Geistes belebt, sondern durch verständige Berechnung heraufbeschworen sind. Es fehlt ihnen jene ewige Jugend, ohne welche keine wahre Kunst besteht."

Gleichwohl erscheint uns die byzantinische Sculptur als eine wichtige Epoche in der Geschichte dieser Kunst aus jenem Grunde, den wir schon oben angedeutet haben und den Karl Schnaase in folgenden Worten hervorhebt: „Die antike Kunst, indem sie die individuellen, lebensfrohen Züge abstreifte, welche sie in der Fülle ihrer Kraftentwicklung angenommen hatte, kehrte gewissermaßen zu ihren Anfängen zurück, zu jener einfachen Formenstrenge, welche dem hohen Stil des Phidias vorausgegangen war und die den Anforderungen einer strengen, ehrfurchtsvollen, entsagenden Religiosität so wohl entsprach. Dieses Ideal aus den Trümmern der bereits längst verfallenden antiken Kunst gerettet, es mit in der That bewunderuswerther Treue bewahrt und kommenden Geschlechtern überliefert, mit seiner Hilfe, die erste, einseitige, aber grundlegende Gestaltung christlicher Kunstgedanken geschaffen zu haben, dieß ist die That und die große Bedeutung der byzantinischen Kunst. Daran knüpft sich ein zweites, das neuerlich besonders in den Vordergrund getreten ist, die Vortrefflichkeit ihrer Technik. Sie blieb nicht bloß im Besitze der im Laufe so vieler Jahrhunderte erlangten Kunstmittel, sondern sie vermehrte dieselben auch durch Aneignung orientalischer Traditionen und durch eigene neue Erfindungen. Das verständige Element der Kunst, die Technik, überlebte auch hier, wie in der Architektur, die schaffende Phantasie. Diese technische Meisterschaft gab ihr eine hohe Bedeutung für die Kunstentwicklung des abendländischen Mittelalters und gewinnt auch in unseren Tagen, wo die Förderung

der Kunstindustrie auf's Neue so großes Interesse erweckt, neue Anerkennung."

Damit haben wir so ziemlich Alles gesagt, was für die Würdigung der byzantinischen Kunst von Wichtigkeit ist.

Werke der Sculptur sind wenige anzuführen, da die byzantinische Bildnerei selten selbstständig auftrat, und auch von mehr decorativen Sculpturen aus den Basiliken nur wenige Reste erhalten wurden. Nur aus dem Bereiche der Ornamentik ist Mehreres auf uns gekommen.

Die Reliefdarstellungen zu Cividale in Friaul und zu Spalato in Dalmatien sind bereits angeführt worden und auch von den Elfenbeinschnitzereien mit byzantinischen Typen war schon die Rede. Und da auch von dem in Byzanz entfalteten und von dort aus überall nachgeahmten Luxus in Ausstattung kirchlicher Geräthe bereits ein Beispiel in der Beschreibung der St. Petersbasilica gegeben ist worden, so können wir hiemit die erste Periode christlicher Sculptur beschließen und übergehen auf die

§. 64.

Zweite Periode der christlichen Plastik,

welche als die byzantinisch romanische Epoche bezeichnet werden kann und die Zeit vom elften bis Mitte des dreizehnten Jahrhunderts umfaßt. Sie läuft also parallel mit der Ausbildung des romanischen Stiles der Architektur, nur in größerer Abhängigkeit von dem byzantinischen Element, als es bei der Architektur der Fall ist. Dieß erklärt sich wohl aus dem Einflusse, den Kirchenfürsten, wie Erzbischof Willigis von Mainz und Bischof Bernward von Hildesheim, die auf ihren Reisen in Italien von den Ueberresten der antiken Kunstdenkmäler begeistert wurden, auf die unter ihrer Leitung stehenden deutschen Klosterschulen übten; ganz besonders aber mag dieser byzantinische Einfluß dem Umstande zuzuschreiben sein, daß die griechische Kaisertochter Theophano, als Gemahlin Otto's II. und Regentin des Reiches während der Minderjährigkeit ihres Sohnes, Otto's III., dazu beitrug, das Abendland mit neugriechischer Sitte und Kunstrichtung bekannter zu machen. „Mit beiden fremden Elementen aber trat der deutsche, jugendlich frische Bildungstrieb in seinem Streben nach neuen eigenen Stilgesetzen in Conflict, und die nächste, weniger freuliche Folge waren unsichere und entstellte naturwidrige Formen." Der jungen

germanischen Volksseele genügt es nicht, immer denselben Gegenstand gedankenlos in vorschriftsmäßiger, schablonenartiger Weise zu wiederholen, sondern sie will ihn in immer neuer Fassung geben, was bei der immer zunehmenden Verblassung antiker Formen und bei dem Mangel eines ausgebildeten Schönheitsgefühles eine Vernachlässigung der äußeren formalen Gesetze zur Folge hatte. Namentlich wurden Köpfe, Hände und Füße und alle feineren Theile ungebührlich groß und ungeschickt gezeichnet. Otte bezeichnet den äußeren Charakter der Bildwerke dieser Zeit treffend in folgenden Worten: „Die menschliche Gestalt erscheint in symmetrischer Strenge nach todten, mathematischen Gesetzen entworfen: lang gedehnt und dabei dickbäuchig, in verfehlten Verhältnissen und verrenkten Stellungen. Der Kopf hat eine breite Stirn und starre runde Augen, die auch, wenn das Gesicht von der Seite dargestellt ist, oft geradezu stehen. Die Augenhöhlen sind vertieft und wurden bei Metallarbeiten mit Glasflüssen oder Edelsteinen ausgefüllt, deren man sich auch zur Garnirung gewisser Costümstücke (Krone, Reichsapfel rc.) bediente. Die Arme erscheinen in weicher, geschwungener Haltung; Hände und Füße sind mangelhaft gezeichnet, und letztere stehen gewöhnlich sehr weit auswärts. Die Gewänder sind in lange einfache oder in feine zierliche Parallelfalten gelegt, welche die Körpertheile bezeichnen sollen, aber der Anatomie nicht entsprechen. Die Verzierungen sind meist arabeskenartig oder bestehen aus kleinen Kreisen, Vierecken und Kreuzchen; ihr Zusammenhang wird an Gewändern durch die Falten gewöhnlich nicht unterbrochen. Das etwaige landschaftliche Beiwerk erscheint ohne besondere Rücksicht auf die natürliche Gestalt gebildet: Bäume wie Pilze, oder mit schaufelartigen Aesten, die nur einzelne große Blätter haben."

a) Elftes Jahrhundert.

Wie in der ersten, so sind auch in dieser zweiten Periode der christlichen Bildnerkunst an erster Stelle die Elfenbeinschnitzereien zu erwähnen, nämlich die an der Innenseite der kleinen Tragaltäre, an den Deckeln der Bücher und an kirchlichen Geräthen (Hostienbüchsen) angebrachten Reliefdarstellungen. Solcher Elfenbeintafeln aus dem Beginn des elften Jahrhunderts befinden sich gegenwärtig noch einige in der Bibliothek zu München, deren zwei die Darstellung des Kreuzigungstodes Christi enthalten. Es sind beides Werke, die Kaiser Heinrich II. an den Dom zu Bamberg schenkte. Derselbe Gegenstand, die Erlösung des Menschengeschlechtes durch Christi Opfertod, bildet in mancherlei Variationen den Inhalt einer Anzahl gleichzeitiger Werke,

wie z. B. an dem Elfenbeindeckel eines Evangeliariums vom Jahre 1051, das aus der Andreaskirche zu Freising in die Bibliothek von München gekommen ist. Die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi ist an dem gleichfalls zu München befindlichen Evangeliarium des heiligen Udalricus von Augsburg dargestellt. — Aus dem westlichen Deutschland mag angeführt werden ein nun in Paris befindlicher Deckel eines Evangelienbuches vom Dome zu Mainz und eine Elfenbeintafel im Schatze der Liebfrauenkirche zu Tongern mit der Kreuzigung und einigen symbolischen Darstellungen. Um 1054 schenkte die Aebtissin Theophano der Stiftskirche von Essen ein Evangelienbuch, dessen Elfenbeindeckel von großer Bedeutung ist, weil er zeigt, daß auch in dieser Zeit noch die heiligen Bücher in der von uns §. 62 geschilderten Weise ausgestattet wurden. Denn die Tafel ist ringsum mit einem breiten, aus Goldblech getriebenen Rahmen eingefaßt, auf welchem zwischen zierlichem Filigran und vielen Edelsteinen Christus als Weltrichter und die thronende Madonna zwischen mehreren Heiligen von der Aebtissin Theophano verehrt werden. Der Deckel selbst zeigt auf drei Abtheilungen die Geburt Christi, den Erlöser zwischen beiden Schächern am Kreuze und die Himmelfahrt Jesu. In den Ecken sind die vier Evangelisten mit ihren Symbolen dargestellt. Ungefähr aus derselben Zeit 1055—57 stammen die Elfenbeintafeln auf den beiden Tragaltären zu Melk.

Zwar ist im Mittelalter der eigentliche Träger der Cultur das deutsche Volk, wie schon in der Geschichte der Architektur bemerkt wurde, gleichwohl finden sich auch in anderen Ländern einzelne Ueberreste gleicher Kunstreife, wie z. B. in England eine Elfenbeintafel in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford, und in Frankreich ist diese Elfenbeinschnitzerei repräsentirt durch eine Elfenbeintafel in der Bibliothek zu Paris, die auf einer postamentartigen Erhöhung Christum in antiker Toga darstellt, wie er die in puppenhaften Prachtgewändern starrenden Gestalten des Kaisers Romanus IV. und seiner Gemahlin Eudokia (1067—1071) krönt.

Indeß wurde das Elfenbein nicht allein zu Bücherdeckeln, sondern sogar zu Herstellung von Gefäßen verwendet, wie das Weihwassergefäß im Dome zu Mailand zeigt, welches mit den ernst und würdevoll gehaltenen Reliefgestalten der Madonna und der vier Evangelisten geschmückt ist. Auch ein Crucifix aus Elfenbein, 19½ Pfund schwer, ist erhalten im Dome zu Bamberg, der mehrhundertjährigen Tradition zufolge ein Geschenk Kaiser Heinrich's II.

Wie die Elfenbeine, die als Handelsartikel meist aus Constantinopel

und Italien kamen, waren auch die zum Schmucke der Goldarbeiten verwendeten Emaillen Handelsartikel. Otte führt einige Emailarbeiten an, die indeß großentheils schon der vorigen Periode angehören und deßhalb von uns hier nicht mehr mitgetheilt werden sollen.

Hinsichtlich der prächtigen Ausstattung der Kirchen und kirchlichen Geräthe herrscht in dieser zweiten der nämliche Eifer wie in der ersten Periode, was eine besondere Pflege der Arbeiten aus Gold- und Silberblech zur Folge hatte. Besonders bediente man sich solcher edler Metalle zur Bekleidung der Vorderseite der Altäre mittelst Vorsetztafeln (Antependien), die ihrer Kostbarkeit wegen meistens unter den Stürmen der Zeit zu Grunde gegangen sind. Nur wenige Reste solcher Werke sind auf uns gekommen. Im Schatze des Münsters zu Aachen sind aus der Zeit der Ottonen siebzehn getriebene Goldplatten erhalten, während der von Kaiser Heinrich II. dem Dome zu Merseburg geschenkte mit Edelsteinen besetzte goldene Altar eine Beute des Kriegsvolkes wurde und das von gediegenem Golde gearbeitete und mit Edelsteinen bedeckte Antependium in der Abteikirche Petershausen bei Constanz in Folge der Armuth des Klosters schon im zwölften Jahrhundert veräußert wurde.

Das bedeutendste Denkmal dieser Art ist das von Kaiser Heinrich II. gestiftete Antependium aus dem Münster zu Basel, gegenwärtig im Hôtel de Clugny zu Paris. Es besteht aus einer etwa 3 Zoll starken Tafel aus Cedernholz von 5 F. $3\frac{1}{8}$ Z. × 3 F. $9\frac{3}{8}$ Z. rhein., die mit Goldblech (von mehr als 400 Loth an Gewicht) in getriebener Arbeit überzogen ist und die Gestalten Christi, der Erzengel Michael, Gabriel und Rafael und des heiligen Benedict enthält. Zu den Füßen des Heilandes liegen zwei kleine menschliche Figuren, ein Mann und eine Frau in Verehrung hingestreckt. Ueber den fünf von Säulen getragenen Arcaden, welche die Gestalten umschließen, sind in Medaillons vier weibliche Brustbilder dargestellt, welche die vier Cardinaltugenden symbolisiren, während die Ränder und Gesimse mit zierlichem Rankenwerk und allerlei kleinen Thiergestalten prächtig ausgefüllt sind. Bei antiker Gewandung und befangener Haltung zeigt der Ausdruck der Köpfe ein starres byzantinisirendes Gepräge.

An Ort und Stelle erhalten ist die mit Figuren und Emailstreifen verzierte, aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert stammende goldene Altartafel in der Klosterkirche von Comburg in Schwaben, und ein etwa gleich altes, aber später verändertes Antependium aus vergoldetem und emaillirtem Kupfer ist an die ehemalige Rathhauskapelle zu Cöln aus St. Ursula daselbst übergegangen.

Bekanntlich kam es in früherer Zeit vor, daß der Celebrans nicht vor, sondern hinter dem Altare stand, das Antlitz der Gemeinde zugekehrt. Mit dieser Sitte, die sich wohl noch am längsten in bischöflichen Kirchen erhalten haben mochte, hängt es zusammen, daß, wie die Vorderseite der Mensa mit dem Antependium (auch Frontale genannt), so die Rückseite mit einem beweglichen Superfrontale geschmückt wurde. Das älteste Superfrontale ist die berühmte Pala d'oro in der venetianischen Marcuskirche, eine mit getriebenen Darstellungen, Emails und Edelsteinen geschmückte Tafel aus vergoldetem Silber und feinem Golde von etwa 10 Fuß Länge und 7½ Fuß Höhe, welche 976 in Byzanz verfertigt, 1105 erneuert und 1209 und 1345 hergestellt wurde. Ein ebenso kostbares und vielleicht ebenso altes Werk dieser Art besaß in Deutschland die Michaeliskirche zu Lüneburg in der goldenen Tafel, welche anstatt des Bilderwerkes auf dem Altar stand und im siebzehnten Jahrhundert gestohlen wurde.

Da uns nicht daran gelegen sein kann, jeden einzelnen Rest solcher Kunstthätigkeit zu registriren, so mögen die ausgehobenen Beispiele für diese Art genügen. Doch mag es am Platze sein, einiger anderer Werke decorativer Plastik zu gedenken und zwar zunächst jenes Schatzes, den gegen Ende des zehnten Jahrhunderts Erzbischof Willigis für den Dom in Mainz stiftete, bestehend aus den kostbarsten Gefäßen, die großentheils in Gestalt von Drachen, Greifen, Kranichen und Löwen gebildet waren. An einem mächtigen, mit Goldplatten bekleideten Crucifixe sah man ein aus Gold getriebenes Bild des Gekreuzigten,[1] dessen hohler Körper mit Reliquien und kostbaren Steinen gefüllt war, und dessen Augen durch große eingesetzte Karfunkel einen unheimlichen Glanz erhielten. Wie hier aus Karfunkel, so sind in einer 28 Zoll hohen sitzenden Statuette der Madonna mit dem Kinde im Münster zu Essen die Augen von Email eingesetzt. Das oben erwähnte Kreuz im Dome zu Mainz scheint ein monumentales Prachtkreuz, das vor dem Altare frei aufgestellt wurde, gewesen zu sein, gleich jenem von Leo III. in St. Peter zu Rom gestifteten silbernen Kreuze, das in Mitte der Kirche stand. Von diesen Kreuzen sind dann zu unterscheiden die Altarkreuze und die Reliquien- und Vortragekreuze, welch' letztere

[1]) Das Gewicht desselben wurde in einer Inschrift auf 600 Pfund an reinem Golde angegeben. Der Christus konnte gliedweise auseinander genommen werden, und lag so für gewöhnlich in einem eigenen dazu bestimmten Kasten. Erzbischof Rudolf nahm 1160 einen Arm davon zur Bestreitung der Reisekosten mit nach Rom und starb unterwegs.

beide oft auch als Altarkreuze gebraucht wurden, indem man sie in ein Postament steckte, wie es bei den beiden Prachtkreuzen aus dem elften Jahrhundert der Fall ist, deren eines im Schatze des Münsters zu Aachen sich findet, während das andere zu St. Mauriz in Münster aufgestellt ist. Besonders erwähnenswerth sind die vier Prachtkreuze im Stiftsschatze zu Essen aus Holz, mit Goldblech in getriebener Arbeit bekleidet, mit Edelsteinen und Emails geschmückt. Höchst merkwürdig und durch materiellen wie künstlerischen Werth sehr bedeutend ist auch das aus dem Schlusse des zehnten Jahrhunderts stammende Bernwardskreuz in der Magdalenenkirche zu Hildesheim. Es ist auf der Schauseite mit einer starken Goldplatte belegt, in welcher viele Edelsteine gefaßt sind. In der Kunstkammer des Neuen Museums zu Berlin, sowie auch im Nationalmuseum zu München befinden sich mehrere solche Crucifixe aus dieser Zeit, deren Rückseiten mit gravirten Darstellungen verziert sind.

Bezüglich der übrigen Geräthe, als Altarleuchter, Kronleuchter, Hierotheken (Reliquienbehälter) u. s. w. müssen wir auf Otte's Handbuch der mittelalterlichen Kunstarchäologie verweisen, da wir nun zu den Erz-, Stein- und Holzsculpturen übergehen müssen.

Um vorerst von dem Erzgusse zu reden, so erreichte Deutschlands Gießkunst im zehnten und elften Jahrhundert große Berühmtheit. Auch für uns hat dieser Zweig der Kunstthätigkeit große Bedeutung, da er uns den Uebergang vermittelt zu umfassenderer monumentaler Anwendung der Plastik. Besonders wichtig für die Erzplastik ist Hildesheim geworden, wo Bischof Bernward, der selbst die Kunst, die Metalle zu schneiden und zu mischen, praktisch ausübte, aus seinem väterlichen Erbe eine große Benedictinerabtei mit einer Gießhütte gründete, aus welcher „primo hujus artis flore“ ansehnliche Werke von meisterlich gesicherter Technik auf uns gekommen sind. Dahin gehören die ehernen Thürflügel am Dome, die 1015 vollendet wurden und auf je acht Feldern mit sechzehn biblischen Reliefdarstellungen, acht aus dem alten und acht aus dem neuen Testamente, geschmückt sind. Zwar sind die Gestalten ohne Verständniß der körperlichen Form, aber in voller frischer Lebendigkeit dargestellt. Die verschiedenen Abstufungen von ganz ruhiger Haltung bis zu leidenschaftlicher Bewegung sind mit Glück zum Ausdruck gebracht. Ferner ist zu erwähnen die im Jahre 1022 in der Michaelskirche zu Hildesheim errichtete, jetzt auf dem Domplatze daselbst aufgestellte 15' hohe Säule, um deren Schaft sich schneckenförmig ein Reliefband mit achtundzwanzig Sceneu aus dem Leben Jesu, von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem, hinauf-

windet. Im Dome zu Merseburg befindet sich die Grabtafel des Königs Rudolf von Schwaben († 1080) mit dem Reliefbild des Königs. Zu Erfurt im Dome hat sich eine eherne leuchtertragende Statue einer bekleideten männlichen Figur erhalten, die eine herbe Strenge des Stiles zeigt. Von ähnlicher Behandlung sind auch die vier knieenden männlichen Gestalten auf den Erzplatten, aus denen der sogenannte Credo-Altar zu Goslar zusammengesetzt ist.

Wie in Obersachsen, so verdankte auch am Rheine die Erzplastik ihren Aufschwung der Kunstliebe eines Kirchenfürsten, nämlich dem Erzbischofe Willigis von Mainz (975—1011), der von einem Wagenbauer in Sachsen abstammte, sich aber durch seinen Geist und seine vorzüglichen Eigenschaften zu den höchsten Ehrenstellen emporschwang. Aus der Geschichte ist sein Verhältniß zu dem oben erwähnten Bernward von Hildesheim hinlänglich bekannt, so daß hier nicht näher davon gehandelt zu werden braucht. Dieser eifrige Förderer heiliger Kunst schenkte dem Dome zu Mainz mehrere kostbare Geräthe und Gefäße, darunter das kostbare Crucifix, von dem bereits oben die Rede war. Unter seiner Regierung entstanden die bronzenen Thürflügel an der Nordseite des Mainzer Domes, die aus glatten Tafeln ohne figuralische Darstellung zusammengesetzt sind. Den einzigen Schmuck dieser Thüren bilden prachtvolle Löwenköpfe. — In Essen, dessen Kunstschätze uns bereits bekannt sind, ist der siebenarmige Leuchter zu merken, ein Werk von seltener Meisterschaft und die schönste Blüthe der romanischen Ornamentik.

Aus Süddeutschland sind besonders zu erwähnen die ehernen Thürflügel an der Südseite des Domes zu Augsburg, aus fünfunddreißig kleinen Platten, die mit biblischen und symbolischen Reliefdarstellungen geschmückt sind, zusammengesetzt. Ohne uns mit der Deutung dieser Bilder zu befassen, wollen wir nur Kugler's Urtheil hier anführen: „In künstlerischem Belange erscheinen die Reliefs noch roh, in der Bildung der Gestalten noch ohne rechtes Verständniß, namentlich sind die Köpfe durchgehends zu groß. Sonst zeigt meist Alles eine freie Behandlung, Arme und besonders Füße einen Anfang von natürlichem Formensinn. Auch hat die Gewandung hin und wieder leichte und freie Motive, und selbst die Körperbewegungen haben manches Ansprechende. Es ist überaus merkwürdig, in diesem Werke aus aller Rohheit und allem Mißgeschick heraus doch schon das lebendige Pulsiren eines natürlich reinen Kunsttriebes wahrzunehmen." Auch Bischof Altmann von Passau und besonders Erzbischof Thiemo von Salzburg, welch' Letzterer in Niederalteich erzogen und besonders in der Bildnerei

sehr erfahren war, werden als Beförderer der heiligen Kunst gerühmt. Doch sind uns weder von Thiemo noch von dem ungefähr gleichzeitigen Mönch Werinher von Tegernsee, der als Maler, Geschmeidearbeiter, Glasschmelzer und Erzgießer den Ruhm des Klosters förderte, Werke erhalten. Abt Gosbert von Tegernsee († 1001) legte eine Glockengießerei an und von dem unter ihm lebenden Mönche Froumund ist noch eine kurze Anleitung über den Erzguß erhalten.

Von außerdeutschen Ländern ist im elften Jahrhunderte nur Italien für die Pflege der Erzarbeiten thätig gewesen; doch vermißt man bei den meisten derselben den plastischen Schmuck, indem nach byzantinischer Weise die Verzierungen in Niello[1]-Manier vorgezogen wurden. Doch finden sich in der Kirche St. Zeno zu Verona Reliefs, die jedoch nicht durch Guß, sondern nur durch Klämpfung der Metallplatten (also getriebene Arbeit) hervorgebracht wurden.

Da die Steinsculptur der Natur der Sache nach von der höheren Ausbildung der Architektur bedingt ist, so wird im elften Jahrhundert nicht viel zu erwarten sein. Es werden nur angeführt die Reliefgestalten des heiligen Michael und zweier Apostel in der Burgkapelle auf Hohenzollern und zwei Tafeln im Münster zu Basel, deren eine auf rothem Sandstein in streng antikisirendem Stile sechs durch Säulenarcaden getrennte Apostelgestalten in schöner Gewandung enthält, während auf der andern das Martyrium der Heiligen Laurentius und Vincentius dargestellt ist. Daß man schon im elften Jahrhunderte eine innige Verbindung der Steinsculptur mit der Architektur anstrebte, zeigen viele Beispiele in der Vorhalle der Abteikirche St. Benoi sur Loire in Frankreich, wo die Kapitäle der Säulen, freilich in höchst abgeschmackter und ungeschickter Weise, mit bildlichen Darstellungen versehen sind.

Wie die Stein- so sind auch die Holzsculpturen dieser Zeit äußerst selten. Sighart erwähnt die zwischen 1049 und 1061 entstandenen Reliefstatuen des thronenden Christus und der Heiligen Emmeram und Dionysius in der nördlichen Vorhalle der Abteikirche St. Emmeram in Regensburg, beide Letztere in bischöflichen Gewändern, die sorgsam in feine Parallelfalten gelegt und vollständig bemalt sind. Der Stil ist starr und unlebendig, so daß die Gestalten ein fast mumienhaftes Aussehen haben. Von höherem, künstlerischem Geiste durchdrungen sind die in Eichenholz geschnitzten Thürflügel des nördlichen Eingangs von St. Maria auf dem Capitol zu Köln, die in sechsundzwanzig

[1]) vgl. Otte, S. 649. Trautmann, S. 281.

größeren und kleineren Feldern ursprünglich bemalte Reliefs, von sehr zierlichen Rahmen umgeben, enthalten, deren Inhalt neutestamentliche Gegenstände (von der Geschichte Joachim's bis zur Ausgießung des heiligen Geistes) bilden. Die Ornamentik des Rahmenwerkes ist von vollendeter Schönheit, während die Figuren in unentwickelt rohem Stile gehalten sind.

§. 65.

b) Vom zwölften bis Mitte des dreizehnten Jahrhunderts.

Wir haben in der Uebersicht der ersten Periode der romanischen Epoche zwar noch einzelne Werke des zehnten Jahrhunderts eingefügt, uns aber sorgfältig gehütet, in das zwölfte Jahrhundert vorzugreifen, obgleich die Versuchung hiezu oft ziemlich nahe lag. Dieß hat nicht etwa darin seinen Grund, daß wir die Plastik des zwölften Jahrhunderts an Schönheit, Würde und Gefühl für die körperliche Form und ihre naturgemäße Bewegung in Allem der des elften Jahrhunderts überlegen wähnen, während sie im Ganzen eben nur die Fortsetzung davon ist, sondern vielmehr deßhalb wollten wir dieses zwölfte Jahrhundert eigens betrachten, weil während desselben die Plastik überwiegend von der Architektur in Anspruch genommen und dadurch einer anderen Bestimmung, einer neuen Entwicklung entgegengeführt wird. „Der Grund dieses Umschwunges liegt in den allgemeinen Culturerscheinungen der Zeit, die eine wachsende Bewegung der Geister in immer ausgedehnteren Kreisen erkennen läßt." War ja dieses Jahrhundert die Blüthezeit von einigen hundert Gelehrten, die in Theologie, Philosophie und Rechtswissenschaft gewaltige Fortschritte hervorriefen. Zu diesen geistigen Anregungen kamen noch die Erfahrungen und Anschauungen, welche (auch wider Willen) die Kreuzfahrer aus dem Morgenlande herüberbringen mußten, und so ist das zwölfte Jahrhundert in jeder Weise eine Zeit der Begeisterung und des Emporringens sowohl für die Wissenschaft als für die Kunst und das Volksleben. Wir haben schon früher darüber gesprochen, und haben namentlich gesehen, daß bei einer so großen geistigen Bewegung die Baukunst nicht ruhen konnte, sondern daß gerade diese Zeit die vollendetsten romanischen Kirchen hervorbrachte. Mit Recht sagt Kreuser: „Eine heilige Sache, eine Landessache war damals noch jeder Kirchenbau, und Nichts war damals zu kostbar, um das Haus des Herrn der Herrn würdig zu schmücken. Mit der Baukunst arbeitete der Schmied

in den kostbarsten Metallen, wie schon Anselmus erwähnt, und Stein, Metall und Farbe wetteiferten mit einander, um die Kirchen bis in die einzelnen Zierrathen reich und deutsam zu verzieren, denn das Handwerk hatte schon über ein Jahrhundert sich geübt und geordnet und suchte schon seinen Stolz in der Verzierung." So verzierungssüchtig war das Jahrhundert, daß man Kirchen und Klöster mit Bildwerk füllte, ja den Boden mit heiligem Bildwerk bedeckte. In welcher Weise der heilige Bernhard, der Alles, nur kein Künstler war, dagegen eiferte, mag man bei Ratisbonne in der Geschichte dieses merkwürdigen Geisteshelden nachsehen (Bd. II. S. 178). Uns interessirt in dieser Beziehung ein Brief des heiligen Bernhard an den Abt Wilhelm, weil aus demselben erhellt, mit welchen Gegenständen die damalige Kunst sich schon befaßte. „Gehen wir in die Klöster, schreibt er, was soll denn da vor den lesenden Brüdern jene Bildhauerei von lächerlichen Ungethümen in wunderbar mißgestalteter Schönheit und schöner Mißgestaltung? Was sollen die flätigen Affen, was die wilden Löwen, was die ungethümen Centauren, was die Halbmenschen, was die fleckigen Tiger, was die kämpfenden Kriegsleute, was die Jäger, die ihr Waldhorn blasen? Da sieht man unter einem einzigen Kopfe viele Rümpfe und über einem Rumpf viele Köpfe. Hier schaut man ein vierfüßiges Thier mit einem Schlangenschweif, dort einen Fisch mit dem Kopfe eines Vierfüßlers. Da sieht man ein Thier, vorne Pferd, hinten Ziege; dort ein gehörntes Thier, das hinten in ein Pferd ausläuft. Endlich erscheint überall eine so große und so seltsame Verschiedenheit der tollsten Bildungen, daß die Mönche lieber in Marmor lesen, als in den Klosterbüchern, lieber den ganzen Tag mit der Beschauung der Einzelheiten verderben, als über das Gesetz des Herrn Betrachtungen anstellen. Bei Gott, wenn ihr euch solcher Kindereien nicht schämet, so scheuet wenigstens die großen Ausgaben!"

Die in dieser Strafrede des heiligen Bernhard enthaltenen Ausdrücke „wunderbar mißgestaltete Schönheit und schöne Mißgestalt" (mire deformis formositas ac formosa difformitas) scheinen anzudeuten, daß schon in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Sculptur eine große Formenschönheit erreicht habe. Dem ist aber nicht so, vielmehr ist zu constatiren, daß die Leistungen der bildenden Künste bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts keinen eigentlichen Fortschritt bekunden, ja daß im Gegentheile die Plastik dieses Zeitraums der des vorigen vielfach nachstand und theilweise in die äußerste Rohheit und Barbarei zurückfiel. Gleichwohl zeigt sich in dieser Zeit ein bedeutender Gewinn für die Plastik darin, daß sie sich

nun gegebenen Raumverhältnissen anschließen und in gleichmäßiger Composition architektonischen Gesetzen fügen lernt. Und wenn auch anfangs der seelenlose Byzantinismus noch bedeutenden Einfluß gewinnt und die Regungen eines lebendigen Naturgefühles selten aufkommen läßt, so war doch durch das Zusammenwirken der Plastik mit der Architektur eine gewisse Umgestaltung der ersteren nothwendig geworden, so daß gegen den Ausgang des zwölften Jahrhunderts von einer eigentlich „romanischen" Sculptur die Rede sein kann. Denn jetzt, gleichzeitig mit den Schöpfungen des Uebergangsstiles, weicht die gemessene Strenge des als Grundlage beibehaltenen byzantinisch-romanischen Stiles einer reichen subjectiven Innigkeit des Gefühles, und es thut sich besonders in Sachsen eine Schule hervor, deren eigenthümliche Vortrefflichkeit weniger im ausreichenden Studium der Natur und in gewandter Darstellung der Bewegungen, als in frommer, gemüthvoller Auffassung und in sinnreicher Benutzung antiker Momente besteht.

„Die menschlichen Gestalten verlieren das kalte starre Wesen und nehmen eine lebensvolle bewegte Haltung an; die Gesichter zeigen charaktergemäßen Ausdruck; die Schultern mit den eng anliegenden Armen sind jedoch oft zu schmal gehalten, die Hände erscheinen zuweilen etwas verdreht, und der Leib ist zu stark ausgebogen. Die Gewänder fließen in langen, naturgemäß angeordneten und der Anatomie der Körpertheile entsprechenden, nur zuweilen übertriebenen Falten."

Bezüglich des Materials der Sculpturwerke dieser Zeit ist hervorzuheben, daß der Fülle der Steinarbeiten gegenüber sich die Gußwerke, die im elften Jahrhundert am zahlreichsten waren, in auffallender Minderheit befinden und meist dem handwerksmäßigen Betriebe verfallen erscheinen. Bei den Goldschmiedearbeiten wird statt des kostbaren Goldes meist nur vergoldetes Silber, oder vergoldetes Kupfer und Messing angewendet; die auf denselben vorkommenden Gravirungen und Emaillen zeugen oft von bedeutender Geschicklichkeit der Künstler.

Halten wir nun nach diesen Vorerinnerungen Umschau über die Leistungen dieser Zeit, so werden wir Deutschland an der Spitze der Entwicklung treffen, wenn gleich auch die übrigen Völker sich nun vielseitiger und durchgreifender als früher betheiligen.

Selbstverständlich beginnen wir mit der Stein- und Stuckculptur, und da ist denn das wichtigste und umfangreichste Werk das in halberhabener Arbeit an der nördlichen Außenseite des ersten Felsens der Externsteine [1]) dargestellte Erlösungswerk. Dieses denkwürdige

[1]) im Fürstenthume Lippe. Es sind dreizehn wunderſam emporragende Felsblöcke, aus feinkörnigem Sandstein bestehend und in einer Höhe von 60—125 Fuß.

Felsbild, welches so angebracht ist, daß es bei feierlichen Gelegenheiten, wenn der Gottesdienst im Freien gefeiert wurde, als Altarbild dienen konnte, umfaßt zwei durch einen horizontal laufenden stark vorspringenden Steinrand getrennte Gruppen, von denen die obere, besser erhaltene, unverkennbar die Abnahme Christi vom Kreuze, die untere, mehr verwitterte, zwei knieende Menschen darstellt, welche eine Schlange oder ein Drache mit vielfachen Ringen umstrickt. In der Mitte der oberen Gruppe steht das Kreuz, dessen gestauchte Form sich der gleichschenkeligen des griechischen nähert. Der Künstler hat den Moment der Kreuzabnahme gewählt. „Die Composition des Bildes, sagt Göthe, hat wegen Einfalt und Adel wirkliche Vorzüge. Ein den Leichnam herablassender Theilnehmer scheint auf einen niedrigen Baum getreten zu sein, wodurch dann die immer unangenehme Leiter vermieden ist. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabsinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechten stehenden Mutter sich lehnt, ja durch ihre Hand sanft angedrückt wird, ein schönes, würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends wieder gefunden haben, obgleich es der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt." Die Haltung des Johannes, der seine Theilnahme äußert, ist zwar befangen; doch zeugt seine Verbindung mit der Gruppe der Uebrigen von einem entwickelten Sinn für Rhythmus und Gleichgewicht, wie denn in dieser Hinsicht die Composition, die nach einer Inschrift in der unter dem Felsen ausgehauenen Kapelle aus dem Jahre 1115 stammt, Bewunderung verdient.

In ernster Strenge des Stiles und in Klarheit architektonischer Anordnung verwandt sind mehrere Werke in Westphalen, deren wir nur einige anzuführen gedenken. So z. B. zeigt sich in der Kirche zu Balve am südlichen Portale ein Relief des Gekreuzigten mit Johannes und Maria, während am nördlichen Portale in einem von zwei Engeln gehaltenen Medaillon der thronende Christus in lebendiger Auffassung dargestellt ist. Der thronende Erlöser, in würdevoller Auffassung, findet sich auch in der Kirche zu Oesede, und an einem Portale der Kirche zu Erwitte ist das Brustbild Christi angebracht mit den Symbolen der Evangelisten Johannes und Matthäus. Christum mit Evangelistensymbolen findet man öfter, so z. B. im Dome zu Soest, an den Thürbogenfüllungen der Kirche zu Steinheim, wogegen zu Ober-Tudorf am Thürsturz Christus von den puppenartigen klugen und thörichten Jungfrauen umgeben ist. Die Anbetung der Weisen ist plastisch dargestellt zu Opherdicke und Beckum, hier streng gehalten aber dramatisch bewegt. Eine eigenthümliche Dar-

stellung findet sich an der Thürlünette der Kirche zu Stehme, wo aus den Armen eines auf dem Regenbogen stehenden Kreuzes Pflanzenstengel hervorwachsen. Daß auch die Mutter Gottes Gegenstand eifriger Verehrung in Westphalen gewesen, beweist das Bild der Madonna mit dem Kinde über der Sacristeithüre der Kirche zu Enniger und die von dem göttlichen Kinde geliebkoste Madonna im Dome zu Paderborn. Eine Composition von großartigem Schwung und guter räumlicher Anordnung ist noch zu Erwitte der Sieg des Erzengels Michael über den Drachen. In der nämlichen Kirche sind auch noch die beiden Eckſäulen bemerkenswerth, welche geschmückt sind mit Reliefgestalten von Engeln, welche die Jakobsleiter auf- und niedersteigen. Wenn wir dann noch bemerken, daß noch Taufbecken mit reicher plastischer Ausstattung erhalten sind zu Freckenhorst, Aplerbeck, Bochum; zu Elsen, Bocke und Beckum, so können wir gewiß behaupten, daß die Bildnerei sehr lebhaft betrieben wurde.

„Von hervorragender Bedeutung für die Plastik der Uebergangsperiode ist die bildnerische Ausstattung des Südportales am westlichen Querschiff des Domes von Münster und der sich anschließenden Paradieshalle mit dreizehn (ursprünglich achtzehn) überlebensgroßen Statuen (neun Apostel, Magdalena, Laurentius, eine ritterliche Figur mit einem Schwert in der Hand und der Bischof Dietrich von Münster, † 1226) in reicher architektonischer und bildnerischer Umrahmung, voll strenger Würde in der Haltung, mit individueller Behandlung der Köpfe und antikisirenden Motiven der Gewandung.“ Der Crucifixus zwischen zwei schwebenden Engeln und einige Statuen von männlichen Heiligen mit ausdrucksvollen aber etwas großen Köpfen im Dome zu Paderborn zeigen eine etwas weichere Behandlung.

Gehen wir von Westphalen westwärts, so begegnen uns zunächst in den Niederlanden beachtenswerthe Sculpturen zu Tournay, wo am Portale des nördlichen Kreuzarmes der Kathedrale der Sieg der Tugenden über die Laster dargestellt ist. Am Rhein sind die plastischen Werke geringer an Zahl wie an Bedeutung. Im heiligen Köln ist zu erwähnen in der Kirche von St. Cäcilien die heilige Cäcilia mit Augäpfeln aus blauen Glasflüssen, und im südlichen Seitenschiffe von Maria auf dem Capitol eine Statue der Madonna mit dem Kinde, voll lieblich zarten Gefühles. Zu Oberlahnstein befindet sich eine Thürlünette mit dem thronenden Salvator zwischen Heiligen, im Dome zu Mainz Christus in der von Engeln gehaltenen Mandorla. Worms besitzt im Dome ein Relief aus der Legende der heiligen Juliana und in einer Kapelle an der Südseite des Domes Daniel in der Löwengrube.

Die Schweiz hat Ueberreste von Sculpturwerken aus dieser Zeit zu Basel, Zürich, Chur und Neu-Eberstein.

Lebhaftere Betheiligung an der Uebung der Plastik treffen wir in den bayerischen Landen, wo sich in den erhaltenen Werken eine besonders regsame Phantastik ausspricht, so besonders in der von Meister Luitprecht herrührenden Säule in der Krypta des Freisinger Domes, deren Gebilde sehr schwer zu deuten sind, weßhalb man diese Säule schon als „Martersäule für die gelehrte Auslegung" bezeichnet hat. Neben dem Portale des Domes zu Freising befinden sich in äußerst roher Arbeit die Bilder des Bischofes Adalbert, der Beatrix, Gemahlin des Kaisers Friedrich I. und dieses Kaisers selbst, von welchem zugleich auch im Kreuzgange von St. Zeno bei Reichenhall ein Reliefbild erhalten ist. Neben der Säule zu Freising ist als Hauptwerk bayerischer Sculptur anzuführen der großartige Portalbau der Schottenkirche zu Regensburg, voll üppiger Phantasie, bei strenger, doch roher Behandlung eines frischeren Lebensgefühles ermangelnd. Ein Nachklang hievon ist die Façade der Kirche von Göcking, einer Filiale des Schottenklosters.

Da in künstlerischer Beziehung alle Sculpturen Bayerns in dieser Zeit von auffallender Rohheit sind und der frischen Lebensfülle entbehren, so halten wir es nicht für nöthig, alle erhaltenen Denkmäler[1]) namhaft zu machen, und begnügen uns, aus der Zeit der Uebergangsperiode auf die Stein- und Stucksculpturen der Trausnitzkapelle zu Landshut hinzuweisen, wo ein bemaltes Relief der Verkündigung Mariens, die Statuen der Heiligen Katharina und Barbara und eine lange Reihe von sitzenden Figuren erhalten sind. Wichtig für die Beurtheilung dieser Uebergangsperiode sind ferner die zahlreichen und ausgezeichneten Sculpturen des Bamberger Domes, über welche Sighart eine eigene Abhandlung veröffentlichte. „Den ältesten Charakter zeigen die (stark restaurirten) Hochreliefs in den Wandarcaden der Brüstungswand des über die Seitenschiffe erhöhten Ostchores: die Verkündigung, die zwölf Propheten, Michael den Drachen bekämpfend, und die zwölf Apostel, in meist paarweise gestellten, etwas kurzen, fast dickbäuchigen, aber ausdrucksvollen und bewegten Figuren, deren frei behandelte Gewänder tief eingeschnittene Falten zeigen, die zum Theil in Wellenlinien fallen und flatternde Zipfel bilden. In demselben Stil ist das Bildwerk des nordöstlichen Portales gearbeitet: die thro-

[1]) zu Pforzheim, Moosburg, Biburg, Ainau, Fornbach, Windberg, Straubing u. s. w.

nende Maria mit dem Kinde in der Lünette und die Statuen der Heiligen Petrus, Otto, Heinrich II. und Kunigunde zu den Seiten. Aehnlich sind auch die Statuen an den Säulen der Fürstenthür gehalten: die Propheten, auf deren Schultern die Apostel sitzen; dagegen erscheint die Darstellung des jüngsten Gerichtes in der Lünette dem Stile der gothischen Periode bereits näher, besonders in der lachenden Mundbewegung, selbst der Verdammten."

Wie bei den bayerischen, so documentirt sich auch in den übrigen süddeutschen, besonders in den österreichischen Sculpturwerken eine rohe Formenbildung in den theils biblischen, theils mystischen Darstellungen. Wir wollen mit Uebergehung der noch erhaltenen Denkmäler zu Schöngrabern, Petronell, Gurk, Lavant u. s. w. nur die Bildwerke am Riesenthore der Stephanskirche in Wien erwähnen, die durch das Streben nach Leben und Anmuth ausgezeichnet sind. Im Tympanum ist Christus dargestellt in der von knieenden Engeln gehaltenen Mandorla, über dem mit allerlei symbolisch-phantastischen Gestalten verzierten Kämpfergesims sind die Brustbilder der Apostel angebracht. In **Böhmen** gelten die bereits einen gewissen Natursinn bekundenden Reliefs der Vorderspitze eines ehemaligen Altares im Kreuzgange der Georgskirche zu Prag, die thronende Madonna von den Stiftern verehrt darstellend, für das älteste Sculpturwerk.

Die bis jetzt namhaft gemachten deutschen Sculpturwerke stehen an ideellem Gehalt und Adel hinter den Erzeugnissen der schon oben rühmend erwähnten sächsischen Schule bedeutend zurück. Zwar begegnen uns auch in Sachsen, z. B. zu Goslar, Merseburg, Gernrode noch Arbeiten in schwerfällig rohem Stile, allein bald entwickelt sich in einer Reihe von Stuckreliefs ein besserer, durch lebhaftere Empfindung charakterisirter Stil, wovon noch viele Beispiele erhalten sind.

Wie in der Bamberger-Schule in der Gewandung byzantinisches Costüm ersichtlich ist, indem z. B. die Unbefleckte im griechischen Krönungsmantel erscheint, so behaupten auch in der sächsischen Schule noch die byzantinischen Muster in Anordnung und Bewegung ihren Einfluß und ist die Bekanntschaft mit der römischen Antike unverkennbar. Aber die eigenthümliche Weiterbildung geschieht mit Beihilfe der Natur nicht in der Weise, daß die freie Idealbildung darüber preisgegeben wurde; vielmehr leuchtet aus den Engeln und Heiligen dieser Schule das Bestreben heraus, etwas Höheres, als die sinnliche oder sichtliche Welt darzustellen.

Von Stuckreliefs wollen wir, mit Uebergehung der derben und starren Bilder zu Gröningen, Hildesheim und Goslar, besonders

erwähnen die meisterlichen Figuren (Christus, Maria und die Apostel) in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in der Klosterkirche von Hamersleben und der Michaelskirche zu Hildesheim. In dieser letzteren Kirche sieht man die überlebensgroßen, in einem fast strengen Stile gehaltenen, aber durch reiche Detaillirung der Gewänder lebensfrisch und freier erscheinenden Gestalten Christi, Mariens und der Apostel stehend, während sie in den beiden erst genannten Kirchen sitzend erscheinen. Diesen großartigsten Denkmälern der Michaelskirche mögen noch angereiht werden die am Nordportal von St. Godehard in Hildesheim angebrachten Stuckreliefs, welche Christum und zwei Heilige, wahrscheinlich die Bischöfe Godehard und Bernward, darstellen. Ganz besonders aber werden gerühmt die Stuckreliefs in den Bogenzwickeln der Schiffarcaden in der Benedictiner-Nonnenkirche zu Hecklingen am Harz, zwölf unter sich verschiedene und doch ganz zusammenstimmende Engelsgestalten, die mit ihren weit ausgebreiteten Flügeln, fliegenden Gewändern und wie von Begeisterung gehobenen und bewegten Stellungen den Eindruck eines großen, feierlichen Halleluja machen.

Unter den Steinreliefs sind noch in altem strengem Stile gehalten die zwei Löwenbilder am Portal zu Hammersleben, der thronende Christus und die Halbfiguren der Apostel über dem Portal der Schloßkirche zu Landsberg, sowie in der dortigen Stadtkirche die alterthümlich schönen Figuren des heiligen Nikolaus zwischen Löwe und Gotteslamm. Der einen Ritter verschlingende Drache zu Wartburg, zwei Löwen mit einem Kopfe zu Mühlhausen, das Gotteslamm am Dome zu Naumburg, das Gotteslamm und der Löwe im Kampfe mit dem Drachen zu Wechselburg gehören der Spätzeit dieser Epoche an. In der letztgenannten Stadt besonders und in Freiberg entfaltete sich die romanische Plastik zur schönsten Blüthe. In der Kirche zu Wechselburg sind es zunächst die Reliefs der Kanzel, die in tiefsinnigen Zügen die Lehre von der Erlösung behandeln. Die Mittelgruppe stellt Christum dar, umgeben von den Evangelistensymbolen, zu beiden Seiten die Fürbitter der Menschheit am höchsten Throne, Maria und Johannes, welcher auf einer männlichen Figur steht, während Maria der Schlange den Kopf zertritt. Auf den Seitentafeln wird Christi Opfertod und Erlösungswerk symbolisirt durch die Opfer Kain's und Abel's sowie durch die Opferung Isaak's durch Abraham und durch das Wunder der ehernen Schlange. Behandlung und Ausführung des Stoffes zeugen nicht nur von sinnreicher Erfindung und tief christlichem Ernste, sondern auch von hoher technischer Fertigkeit, die sich namentlich in der großen Mannigfaltigkeit

der Gewandmotive zu erkennen gibt. Dieses treffliche Werk stammt wohl aus dem Beginne des dreizehnten Jahrhunderts. Einer etwas jüngeren Entwicklung gehört wohl der plastische Schmuck des Hauptaltars der Kirche zu Wechselburg an, ein großer Arcadenbau aus grobkörnigem rothem Rochlitzer Sandstein ausgeführt und auf der einen Seite die Reliefgestalten von Daniel und David, auf der andern die eines jugendlichen Königs (Salomon?) und eines Propheten enthaltend. Die Mitte des Altarbaues trägt auf einem höheren Bogen die kolossalen, in Thon gebrannten Figuren des Gekreuzigten zwischen den Gestalten des heiligen Johannes und der seligsten Jungfrau. Die Gestalten haben ein mildes, anmuthiges Gepräge und geben von dem Formenverständniß des Meisters ein günstiges Zeugniß. Den Glanzpunkt der romanischen Plastik in Sachsen bilden jedoch die Steinsculpturen an dem schönen Rundbogenportal des Domes zu Freiberg, — seiner hohen Pracht oder auch der ursprünglich reichen Vergoldung wegen „die goldene Pforte" genannt. Die Sculpturen der goldenen Pforte verdienen in Rücksicht auf Schönheitsgefühl, stilgemäße Anordnung und künstlerische Ausbildung hohe Bewunderung. Die einzelnen Figuren stehen unter einander in genauem logischem Zusammenhange und haben alle eine tiefe symbolische Bedeutung. Den unteren Sculpturen liegt als leitende Idee die Weissagung vom kommenden Messias zu Grunde; es zeigen sich daher zu beiden Seiten des Eingangs zwischen den reich verzierten Säulen, welche die Rundbogen tragen: der König David, der Prophet Jesaias, Johannes der Täufer und andere Gottesmänner, welche vom Messias Zeugniß gegeben, ebenso vier Frauen, ohne Zweifel Sibyllen — als Prophetinnen aus dem Heidenthume. Die oberen Sculpturen stellen in mehreren Reihen über einander die Verherrlichung Mariens, — welcher die Kirche geweiht war, — und die beseligenden Folgen der Erlösung, das Weltgericht dar. Man sieht da den Engel des Gerichtes und die auf seinen Ruf aus den Gräbern erstehenden Todten, den von Engeln umgebenen Christus, wie er den Auserwählten die Krone des Lebens reicht, ferners einen von Aposteln umgebenen Engel, der damit beschäftigt ist, die Gerechten in Abraham's Schooß zu bringen.

Hinsichtlich der künstlerischen Durchführung sagt Lübke: „Das Ganze tritt vor uns hin fein und edel, in jugendlicher Anmuth und freiem Schwung, ja mit einer Hinneigung zum sanft Lieblichen. Die Bildung der Köpfe erinnert gleich der Gewandung an die Hoheit der Antike, aber es ist hier ein völlig neues Lebensgefühl, eine vertiefte Empfindung, die zum siegreichen Ausdruck kommt. Unter den besten

und edelsten Werken der romanischen Schlußepoche stehen diese herrlichen Sculpturen doch weitaus als die vorzüglichsten da, und lassen sich nur durch die Annahme eines besonders begabten Künstlers erklären."

Außerdem sind noch viele Grabsteine mit Reliefsculpturen erhalten in Westphalen, in Thüringen und Sachsen, in Franken und im Rheinlande, deren einzelne Anführung wir jedoch nicht mehr für nöthig erachten, zumal sie selten künstlerisch ausgeführt sind.

Sind auch die Gußwerke dieser Zeit weniger zahlreich, so nehmen sie doch eine wichtige Stelle ein für die Beurtheilung der gleichzeitigen Sculptur, da sie die Fortschritte der Zeit erkennen lassen. Zunächst wollen wir bemerken, daß zu Anfang des zwölften Jahrhunderts besonders die Künstler von Dinant im Erzguß berühmt waren, deren Einer, Lambert Patras, das Taufbecken zu St. Barthélemy in Lüttich fertigte, eine vorzügliche Arbeit. Auf zwölf ehernen Stieren ruhend zeigt es an den Außenflächen die Reliefgestalten von Aposteln und des Johannes des Täufers, in natürlicher Körperbildung und einfacher, klarer Gewandung. Diesem schließen sich an die kupfernen Taufkessel vom Jahre 1149 aus Thienen im Museum zu Brüssel (mit rohen Reliefs) und im Dome zu Osnabrück, welches (von Meister Gerardus gefertigt) die Form eines auf drei Füßen ruhenden, sich nach Unten verjüngenden Cylinders hat, dessen Außenseite in fünf durch Arcaden getrennten Reliefbildern die Taufe Christi im Jordan (wobei ein in dienstfertiger Eile nahender Engel ein Tuch zum Abtrocknen reicht) und die Apostel Petrus und Paulus in Brustbildern enthält. Als ein Werk, das als eine Fortsetzung der Bestrebungen Bernward's angesehen werden kann, ist das eherne Taufbecken im Dome zu Hildesheim anzuführen, von welchem Pezolt folgende Schilderung entwirft: „Laut Inschrift ist es ein Weihegeschenk des Domcapitulars Wilbernus. Es ist ein kreisrundes, von freigearbeiteten knieenden Figuren getragenes, mit dem pyramidenartigen Deckel 6 Fuß hohes Gefäß, dessen größter Durchmesser gegen 10 Fuß hat, und über und über mit Reliefs bedeckt, die zumal mit den beigegebenen lateinischen Inschriften und Versen als eine eigenthümlich scholastisch-poetische Conception der Taufe zu betrachten sind. Zunächst ist zu bemerken, daß dabei auf die Zahl vier ein großer Werth gelegt ist, und daß die Darstellungen nicht nur einen geistigen, sondern sogar eine Art materiellen Zusammenhang mit der Taufe haben, indem dabei überall etwas Flüssiges sein muß. Die Träger des ganzen heiligen Gefäßes sind die vier Paradiesesflüsse, von denen jeder eine der Cardinaltugenden ausströmt. Die Außenfläche des eigent-

lichen Beckens ist in vier Felder abgetheilt. Vier Säulen, durch Bogen verbunden, tragen die Bilder der vier großen Propheten und die Embleme der vier Evangelisten. Auf dreien der gegebenen Felder sieht man den Durchzug der Israeliten durch's rothe Meer, den Durchzug Josua's durch den Jordan und die Taufe Christi, in etwas gezwungener Verknüpfung der Idee von der Erreichung verwandter Ziele durch das Wasser. Diesen drei Darstellungen entsprechen drei andere im Deckel in ganz gleich angeordneten Räumen mit der Bedeutung einer geistigen Taufe durch das Blut der Unschuld, wie das im bethlehemitischen Kindermord vergossene, durch die Thränen der Reue, wie sie Magdalena auf die Füße Christi geweint, durch die Werke der Barmherzigkeit, wobei wenigstens durch die Durstigen für das „Flüssige" gesorgt ist. Zwischen den Bogen über den Säulen stehen Salomo und David, Jesaias und Jeremias mit besonderen Spruchzetteln. Das vierte Feld, am Gefäß selbst, ist eingenommen vom Votivbild, in einer Weise, die fortan übliche Form wird. Der Donator Wilberius knieet am Throne der heiligen Jungfrau, der zur Seite zwei heilige Bischöfe (wahrscheinlich Bernward und Godehard von Hildesheim) stehen. Im entsprechenden Deckelfeld sieht man Moses und Aaron neben dem Altare, auf welchem unter aufgestellten Stäben der Stab Aaron's eine Blüthe getrieben, als poetische Anspielung auf die heilige, unbefleckte Jungfrau." Das Taufbecken im Dome zu Salzburg stammt zwar erst aus dem Jahre 1321, kann aber hier angeführt werden wegen des völlig romanischen Typus, welchen die sechzehn unter Rundarcaden angebrachten Bischofsfiguren an sich haben. Nennen wir noch den spätromanischen Taufkessel im Dome zu Bremen und als eines der edelsten der ganzen Gattung das der Uebergangsperiode angehörige pocalförmige Taufbecken in der Godehardkirche zu Brandenburg, so möchte es für diesen Zweig des Erzgusses genügen.

Wir haben im elften Jahrhundert die sächsische Gußhütte besonders gerühmt, und als eines der schönsten Erzeugnisse derselben das Taufbecken und die Bronzethüren im Dome zu Hildesheim angeführt. Der Inhalt der Reliefs an den Hildesheimer Thüren ist im Wesentlichen wieder dargestellt in den sogenannten Korssun'schen Thüren der Sophienkirche zu Nowgorod, die durch einen Meister Riguinus und seine Gehilfen Abraham und Waismuth auf Befehl des Bischofs Alexander von Plock und des Erzbischofs Wichmann von Magdeburg zwischen 1152 und 1156 gefertiget wurden. Die Thüren sind eine jede $11^2/_3$ Fuß hoch und 3 Fuß breit und in sechsundzwanzig mit

ungleichartig verzierten Rahmen eingefaßte Felder getheilt, die selbst wiederum aus mehreren Platten zusammengesetzt sind. Die Ausführung kann, da sie eine nur handwerksmäßige ist, keinen künstlerischen Werth beanspruchen; auch die Erzthüren im Dome zu Gnesen enthalten achtzehn nur rohe Darstellungen aus dem Leben des heiligen Adalbert.

Als fernere Beweise für die Pflege der Erzgießkunst mögen hier noch angeführt werden die siebenarmigen Leuchter, wie sie nachgewiesen sind im Dome zu Braunschweig (7 Zentner schwer und aus einundsiebzig einzelnen Stücken bestehend), in der Bustorfkirche zu Paderborn und im Dome zu Prag, von welch' letzterem der ungemein reich mit kämpfenden Bestien und römisch costümirten männlichen Figuren geschmückte Fuß erhalten ist, der ein anziehendes Beispiel der phantasiereichen und sinnvollen romanischen Ornamentik gewährt. Vorzüglich elegant ist der Kronleuchter in der Abteikirche zu Comburg, sowie auch der von Kaiser Friedrich I. in das Münster zu Aachen gestiftete Kronleuchter als ein Prachtwerk der romanischen Schlußepoche gilt.

Von Holzsculpturen ist in dieser Periode wenig zu berichten. Da der Crucifixus in Wechselburg, der von den meisten Kunsthistorikern als Holzschnitzbild bezeichnet wurde, aus gebranntem Thon gebildet ist, so wären nur einige Triumphkreuze zu nennen, die indeß als großentheils rohe Schnitzereien keinen Kunstwerth beanspruchen können. Dagegen mag hier Erwähnung finden eine aus dem zwölften Jahrhundert stammende bemalte Holzstatuette der Maria mit dem Kinde in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Da die Chorstühle, Beichtstühle u. s. w. erst in der gothischen Periode künstlerischen Werth erhalten, so haben wir in unserer romanischen Epoche auch keine Kunstschreinerarbeiten zu verzeichnen als die Ueberreste der Chorstühle im Dome zu Ratzeburg und im mecklenburgischen Nonnenkloster Ivenak, sowie am Dome zu Gurk eine mit geschnitzten Laubverzierungen geschmückte Thüre.

Haben wir in der früheren Zeit die Elfenbeinschnitzerei in Blüthe gesehen, so erscheinen im zwölften Jahrhundert nur mehr sehr wenige derartige Werke. Otte führt an ornamentirte Bücherdeckel zu Trier, Herford, Höxter, Quedlinburg und Hamburg, die sämmtlich mit Reliefgestalten entweder des Crucifixus, der seligsten Jungfrau oder des thronenden Erlösers geschmückt waren mit Ausnahme des Evangelienbuches zu Hamburg, welches das merkwürdige Elfenbeinrelief der einen wendischen Krieger tödtenden Victoria in einer mit Glasflüssen verzierten Einfassung aus Messing enthält. Im Laufe des

dreizehnten Jahrhunderts scheinen Buchdeckel mit Elfenbeinreliefs kaum noch vorzukommen.

Den künstlerischen Werth dieser Elfenbeinschnitzwerke betreffend, so kann man im Ganzen keine höhere Entwicklungsstufe an denselben entdecken, wogegen an den Arbeiten der Goldschmiede ein neuer Geist in Auffassung und Durchführung der Aufgaben bemerklich ist. Freilich gilt dieß nicht so fast von den vielen metallenen Kreuzen, als vielmehr von den um diese Zeit in Uebung kommenden Hierotheken (Reliquienschreinen), die in architektonischer Weise in Form eines Hauses oder einer Kirche angelegt, aus Holz gearbeitet und mit vergoldetem Metallblech überkleidet wurden. Diese Ueberkleidung ist mit getriebenen Reliefs — (auf den Langseiten gewöhnlich mit den sitzenden Figuren der Apostel, auf den Giebelseiten mit dem segnenden Christus und der Gottesmutter, auf den Dachschrägen mit Compositionen aus der biblischen Geschichte oder aus der Legende des betreffenden Heiligen) — mit Email und mit edlen Steinen oder Glasflüssen geschmückt. Stätten der Goldschmiedekunst waren besonders Lothringen und die Gegend am Niederrhein, besonders Köln, wo Reginald und Eilbertus als tüchtige Goldschmiede genannt werden, während Abt Suger von St. Denis zwei Jahre hindurch theils fünf, theils sieben lothringische Künstler beschäftigte. Von Werken dieser Art verdienen verzeichnet zu werden die Reliquienkästen zu Aachen (mit den Gebeinen Karl's des Großen), Köln, Deuz, Siegburg, Kaiserswerth, Xanthen, Osnabrück, Hildesheim und Trier, denen sich das Antependium in Comburg und als Glanzwerk deutscher Goldschmiedekunst der um 1181 von Meister Nikolaus von Verdun gefertigte Altaraufsatz in Kloster-Neuburg bei Wien anreiht, der aus einundfünfzig vergoldeten Bronzetafeln mit biblischen Darstellungen besteht, deren tief eingegrabene Umrisse — nach Art der Niellen — und Gründe mit dunkelrothem und blauem Email, in einzelnen Details aber mit verschiedenen Schmelzfarben ausgefüllt sind.

Diese Zeichnungen sind, wie Lübke [1]) bemerkt, von hoher Bedeutung, denn sie bekunden sowohl in der feierlichen Erhabenheit und dem oft großartigen Adel der Gestalten, wie in dem Hervorbrechen eines dramatisch bewegten Lebens die freie Regsamkeit eines selbstständig bewegten Künstlers.

---

[1]) Grundriß der Kunstgeschichte. S. 357.

§. 66.

Die romanische Plastik in den außerdeutschen Ländern.

a) In Frankreich.

Nächst dem originellen deutschen Aufschwunge muß den französischen Ländern der Vorrang zuerkannt werden, umfangsreiche plastische Werke geschaffen zu haben, die indeß vorzugsweise im Dienste der Architektur standen. Im südlichen Frankreich begegnen uns Anklänge an die Statuen der Michaelskirche zu Hildesheim in jenen fast lebensgroßen Statuen der zwölf Apostel, welche in von kanellirten Pilastern umrahmten Nischen die Façade der Kirche von St. Gilles, unweit Arles in der Provence, schmücken. Da die Kirche 1116 zu bauen angefangen wurde, so fallen diese Statuen sowie die im Geiste antiker Sarkophagreliefs gehaltenen übrigen Verzierungen der Façade in die erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts und dürften somit so ziemlich die frühesten bedeutenderen Sculpturwerke Frankreichs sein. Es sind Reliefdarstellungen aus dem Gebiete des Leidens- und Erlösungswerkes Christi sowie des Weltgerichtes, welch' letzteres in allen Provinzen Franksreichs ein beliebter Darstellungsgegenstand gewesen ist. Der Stil dieser Werke ist in Bezug auf Auffassung der Form dem byzantinischen Typus verwandt, aber durch die Frische und energische Lebendigkeit in den Geberden und Bewegungen der Körper von demselben unterschieden. Aehnlich sind die aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stammenden Sculpturen an der Façade von St. Trophine zu Arles, sowie die in großer Frische und Lebendigkeit ausgeführten Werke in der Abtei Moissac, nordwestlich von Toulouse. Nur ist in diesen westlicheren Gegenden ein phantastisches wilderes Wesen bemerkbar, wie namentlich am Hauptportal der Abteikirche zu Conques, welches eine der umfangreichsten Darstellungen des jüngsten Gerichtes enthält. In der Mitte thront starr und strenge die Gestalt Christi, von Engeln umringt; unten sieht man die Scheidung der Guten und Bösen, die dem Paradiese und dem Höllenrachen entgegengeführt werden. Diese Werke geben Zeugniß von dem Streben, für die tiefsinnigen symbolisch-historischen Gedankenkreise eine möglichst klare Anordnung in architektonischen Rahmen zu gewinnen. „Diese Gabe war den deutschen Schulen bisher versagt und sollte erst durch französische Anregung in der folgenden Epoche geweckt werden."

Je weiter nach Westen, desto überschwänglicher wird der Geist der Darstellungen. Zeugniß hiefür liefern die Façade von Notre Dame zu Poitiers, deren Arabesken wie ein Irrgarten phantastischer Blumen das Auge des Beschauers gefangen halten, und die Sculpturwerke in der Kathedrale zu Angoulême, die zahlreiche Gestalten von Aposteln und Heiligen in hartem strengem Stile aber zierlicher und scharfer Gewandung enthält, zu denen sich noch ein Chaos von Ornamenten und die Greuelscenen des jüngsten Gerichtes mischen. Dieser Gegenstand erreicht besonders im Bogenfeld des Hauptportales der Kathedrale von Autun (im Burgundischen) eine ergreifende Großartigkeit trotz mancher stilistischer Eigenthümlichkeiten, unter denen besonders eine übertriebene Körperlänge und Magerkeit der Figuren zu bemerken ist. Dieselben langen Gestalten finden wir auch an den bedeutenden Bildwerken der Abteikirche zu Vezelay. In der Auvergne ist zu erwähnen das Südportal der Kathedrale zu Clermont mit Reliefbildern heiliger Gestalten und einem Reliefsfries, die Anbetung der heiligen Dreikönige, die Darstellung Jesu im Tempel und die Taufe Christi im Jordan enthaltend. In der Kirche zu Vezelay und besonders in der französischen Schweiz begegnet uns auch die Unsitte, die Säulenkapitäle mit geschichtlichen Scenen aus der Bibel und der Legende oder auch mit rein phantastischen und symbolischen Darstellungen zu überladen. Daß dabei die verschrobensten Stellungen zum Vorschein kommen müssen, ist selbstverständlich. Derlei Sculpturen sind zu sehen zu Grandson, Payerne, Lion und Genf.

So bizarr und ausschweifend eine solche Ornamentik ist, so fand sie doch auch in den mittleren Provinzen, im Herzen Frankreichs, wo sich in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts eine ausgezeichnete plastische Schule entwickelt hatte, Eingang. Besonders in der Kathedrale zu Chartres scheint diese Unsitte in ein vollständiges System gebracht zu sein. Die traurige Folge, die aus dem Umstande, daß die Plastik sich der Architektur gewaltsam aufdrängte, für die Plastik entstehen mußte, besteht darin, daß das Leben der Gestalten versteinert ward und in ihren starren, säulenartigen Formen einen Rückschritt zu den primitivsten Bildwerken auf Leichensteinen documentiren. Trotz dieser äußersten Starrheit und byzantinischen Strenge in den Körperformen begegnet uns hier zum ersten Male in der mittelalterlichen Kunst eine Erscheinung, die als der Beginn einer neuen Kunstentfaltung begrüßt werden darf. Es ward nämlich der Kopfbildung eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet und namentlich der Ausprägung des Individuellen zugestrebt. Statt der bisher festgehaltenen antiken

Kopfbildung erscheint jetzt „das germanische Volksgesicht mit seinen treuherzig schlichten Zügen.“ Während also der Körper in schematischer Gebundenheit von den Fesseln der Architektur umfangen wird, regt sich in den Köpfen neues Leben, freilich nur schüchtern und etwas verlegen in Chartres, reiner und freier dagegen schon in den Gestalten der Kathedrale von Le Mans, in denen viel Anmuth zum Ausdruck kam, obgleich auch hier die schweren, gedrungenen Körper dafür zeugen, daß der gesammten Sculptur dieser Zeit keine festen Gesetze für die Körperbildung, kaum eine Ahnung der wirklichen Verhältnisse vorschwebte. Dagegen ist die reichliche Ornamentik, besonders der Blätterschmuck in der feinsten Weise ausgeführt. Die üppigste und reichste Ornamentik indeß wuchert um die figuralischen Gestalten der Portale der Kathedrale von Bourges. Besonders ist das Portal am südlichen Seitenschiffe bemerkenswerth, weil alle Theile desselben noch die alte reiche Bemalung haben.

Denselben starren, unentwickelten Stil, dieselben steifen, kurzen Gestalten wie in Chartres, Le Mans und Bourges treffen wir auch zu Paris am südlichen Portal der Façade zu Notre Dame, wo die Madonna von Engeln umgeben thront, während ein König und Bischof vor ihr in verehrender Stellung sich befinden. Wenn wir noch bemerken, daß dieselbe Darstellungsweise auch an den Sculpturen zu Angers, zu St. Loup, zu Rampillon und in den Statuen vom Portal der ehemaligen Abteikirche Corbie, jetzt in der Krypta zu St. Denis, zu erkennen ist, so müssen wir auf große Verbreitung und große Thätigkeit dieser plastischen Schule schließen, die darnach strebte, die Plastik, in dem edelsten Theile ihrer Darstellungen, mit neuem Leben zu durchdringen. Während der Norden Frankreichs, besonders die Normandie, den übrigen Provinzen an Sculpturwerken bedeutend nachsteht, sowohl in Bezug auf die Menge als bezüglich der Tüchtigkeit in der Vollendung, ist die Normandie allein Beweis dafür, daß auch in Frankreich die Gießkunst bekannt war. Die Kirche zu St. Evroult besitzt nämlich ein aus dieser Zeit stammendes, aus Blei gegossenes Taufbecken, das mit den im schwerfällig rohen Stile gehaltenen Darstellungen der vier Evangelisten, der zwölf Monate und ihrer Beschäftigungen geschmückt ist.

Da in England sich die Plastik in dieser Zeit noch nicht recht Bahn brechen konnte und die wenigen Werke von ungeheurer Plumpheit und barbarischer Rohheit zeugen, so wollen wir sogleich übergehen zu einer kurzen Betrachtung der

b) Plastik in Italien.

Schon oben bei Behandlung der Plastik des elften Jahrhunderts haben wir kurz angedeutet, daß die italienischen Werke das Gepräge des byzantinischen Stiles tragen. Die Metallarbeiten wurden in der Regel von Constantinopel bezogen und die Steinsculpturen sind im rohesten Stile ausgeführt. Und zwar hat sich die Plastik zu keiner eigentlichen Bedeutung erschwingen können bis auf Nicola Pisano, der im Jahre 1200 geboren wurde. Werke aus der Periode vor Nicola Pisano finden sich in den Kathedralen von Amalfi, Atrano, Salerno, Canosa, Trani, Monreale, Pisa, Rom und besonders in St. Marco zu Venedig. Als Plastiker werden genannt: Barisanus und Bonannus, ein Pisaner; Hubertus und Petrus aus Piacenza, von letzteren die beachtenswerthe Bronzethüre im Baptisterium des Laterans zu Rom. In der Lombardei waren thätig Guillelmus, Nicola da Ficarola, der bedeutendere Benedetto Antelami, von welchem die Reliefdarstellung der Kreuzigung im Dome zu Parma stammt (1178). Wahrscheinlich hat Antelami auch die plastische Ausstattung des Baptisteriums zu Parma gefertigt, welches als Hauptdenkmal der Plastik des zwölften Jahrhunderts gerühmt wird. In Toscana werden Robertus und Gruamons genannt.

Alle diese Künstler sind jedoch unbedeutend gegen den Begründer einer neuen Plastik in Italien, gegen den bereits genannten Nicola Pisano. Erst mit diesem Meister gewinnt die christliche Sculptur in Italien einen freudigen Aufschwung und was während dieser Periode hier Vortreffliches geleistet wurde, rührt von ihm und seinen Schülern her. Indessen hat er sich wohl nicht aus eigener Kraft zu solcher Höhe erschwungen, vielmehr hat er deutschen Einflüssen, namentlich denen der sächsischen Schule Vieles zu verdanken. Seine Arbeiten zeigen eine auffallende Aehnlichkeit mit deutschen Sculpturwerken, besonders jenen zu Wechselburg, was ohne Zweifel seinen Grund darin hat, daß in jener Zeit viele deutsche Meister nach Italien gingen, um dort ihre Kunst auszuüben. Eines seiner frühesten Werke ist ein Relief an der Vorderseite des Domes von Lucca, das die Abnahme vom Kreuze vorstellt und noch ganz im Geiste der christlichen Sculptur gehalten ist. Bald jedoch verließ dieser Meister den Kreis der christlichen Kunst und wandte sich, dem Zuge seines Landes folgend, der Antike zu. Er nimmt dabei zwar seine Gestalten noch aus der religiösen Anschauungsweise, prägt ihnen aber absichtlich den classischen Typus auf. Dahin gehören die von ihm gefertigten Sculpturen an

den Kanzeln zu Pisa und Siena. Ferner sind von seiner Hand die Sculpturen an dem Sarkophage des heiligen Dominikus in der Kirche St. Domenico zu Bologna.

Pisano's Schüler, die jedoch bereits der folgenden Periode angehören, verließen diese antikisirende Richtung ihres Meisters und wandten sich der im Geiste der Kirche sich haltenden germanischen Stilsweise zu, der sich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts in der Geschichte der Kunst Bahn brach, und womit beginnt

§. 67.

die dritte Periode der christlichen Sculptur.

Diese Epoche reicht von der Mitte des dreizehnten bis in das fünfzehnte Jahrhundert und darüber hinaus, fällt also zusammen mit dem Höhepunkte der christlichen Architektur im gothischen Baustile, der es von selbst mit sich brachte, daß der Steinbildnerei besondere Aufmerksamkeit zugewendet wurde, was dann zur natürlichen Folge hatte, daß auch die Plastik zu einer höheren Entwicklung gelangte, als es in früherer Zeit geschehen konnte. Wir können darum wohl mit Werfer diese Epoche als „die Blüthenperiode der christlichen Plastik" bezeichnen. Der Steinmetz (d. i. Steinmesser) wurde und mußte von selbst ein Bildhauer werden, da man jetzt anfing, die Kirchen nicht bloß im Innern mit Heiligen zu bevölkern, sondern auch nach Außen statt der früheren Blenden und Lisenen den Bau mit Pfeiler, Fialen- und Strebenwerk zu verzieren und dieselben als Stützpunkte und Fußgestelle für die Statuen der Heiligen zu behandeln. Engel und Heilige, Apostel und Bekenner, Martyrer und Jungfrauen halten auch von Außen Wache um das Haus des Herrn, welcher selbst oft über dem Haupteingange dargestellt ist. Allenthalben sehen wir, wie die Architektur darauf Bedacht nimmt, der Schwesterkunst eine freiere Stätte zu bereiten. Und so können wir denn mit Lübke sagen: „Architektur und Plastik, von denselben Künstlern ausgeübt, zeigen nun wieder eine Wechselbeziehung und ein lebendiges Zusammenwirken, wie es seit der griechischen Blüthezeit nicht mehr erblickt worden war. Denn nicht in planloser Verwirrung, sondern in durchdachter Anordnung breitet die Plastik ihre Schöpfungen über den Körper des Bauwerkes aus. Dadurch wird den Bildwerken eine freiere Stellung gesichert, dadurch der Empfindung die Möglichkeit geboten, die Gestalten ganz zu durch-

dringen und in natürlichen Fluß zu setzen." Allein diese Möglichkeit ist nicht überall zur Wirklichkeit geworden, vielmehr erscheint die Form oft knorrig und schroff, und man wird nicht sagen können, daß Otte vollständig Unrecht hat, wenn er schreibt: „Im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts macht sich der Einfluß des in der Baukunst herrschend werdenden gothischen Stiles auf die bildenden Künste nicht bloß in den aus demselben entlehnten Ornamenten kenntlich, sondern auch in einem gewissen gedehnten, manierirten Wesen der menschlichen Figuren, deren übertrieben gefühlvolle Gesichter durch ein stereotyp gewordenes Lächeln oft in's Karikirte ausarten, und die langen, in große einfache Falten gelegten Gewänder verhüllen den Körper mehr, als sie die einzelnen Theile desselben bezeichnen." Allein allgemein kann dieses von Otte gefällte Urtheil nicht gelten. Denn wenn auch diese Gestalten nicht wie die antiken in sich selbst ihr Genügen finden, sondern auf eine höhere Welt hindeuten, so muß doch bemerkt werden, daß eine große Anzahl dieser Werke auch ein absolutes künstlerisches Verdienst besitzt. „Nicht immer — sagt Pezolt — werden wir durch herbe, unschöne Formen verletzt; vielmehr gelingt es manchem der bekannten und unbekannten Meister, eine seltene Lauterkeit und Durchbildung, eine Erhabenheit zu erreichen."

Aber selbst wo die Form knorrig und schroff ist, wird man durch die Wahrheit der Empfindung, durch die Ehrlichkeit und Energie der anspruchslosen Arbeiten von meist namenlosen Meistern wohlthuend berührt. Diese Meister schauen mit unbefangenem Blicke in's Leben und machen ihre Studien nach der Natur; und daß sie selbst auch die Antike nicht verschmähen, dieses sehen wir an den Trachten der Geistlichen und der Laien. Besonders die ritterliche Tracht besteht in einem in langen schönen Linien herabfließenden faltenreichen Untergewand, das ziemlich enge Aermel hat und über den Hüften mit einem Gürtel befestigt ist. Darüber hatte man ein weites, mantelartiges Oberkleid, theils nach Art des antiken Obergewandes über Schulter und Arm gezogen, theils in eigenthümlich selbstständiger Form getragen. Uebrigens wurde von der Antike nur so viel aufgenommen, als zur technischen Vollendung nothwendig schien; überall schlägt das höhere, geistige Element vor und es spricht aus diesen Sculpturen die ganze Gemüthstiefe, der hohe Schwung und die Lebensfülle des kirchlichen Geistes. Besonders die Köpfe sind voll Adel und die Gesichtstheile, namentlich das Auge, von der zartesten Bildung. Und wenn auch die einzelnen Körpertheile weniger klar ausgeprägt erscheinen, so zeugt doch die ganze Haltung, daß das Innere, die Erregung des Gemüthes und

die Ergriffenheit der Seele von den Meistern auch äußerlich darzustellen gesucht wurde, indem die Figuren mit einem Schwunge, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen läßt, den ganzen Körper aus- und einwärts biegen, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgt. Trotz der gebogenen Haltung ruhen aber die Statuen fest auf ihrem Schwerpunkte, da man schon jenes Gesetz, das in späterer Zeit eine so große Rolle spielt und welches „contraposto“ genannt wird, anzuwenden verstand. — Es zeugt demnach jedenfalls von einem bedeutenden Mangel an Kunstbildung, wenn man über diese gebogene Haltung der gothischen Statuen nur zu witzeln und nur von verdrechselten und verkrippelten Körpern zu reden weiß.

Wenn wir noch bemerken, daß in der gothischen Epoche auch die Polychromie in umfassendster Weise in Anwendung gebracht wurde, indem nicht nur die Gewänder, sondern selbst die nackten Theile in zarter Weise naturgetreue Bemalung erhielten, so dürften wir so ziemlich Alles hervorgehoben haben, was zu einer allgemeinen Charakterisirung der gothischen Sculpturwerke zu gehören scheint.

§. 68.

Kurzer geschichtlicher Ueberblick über die gothische Plastik.

a) Nordische Bildnerei der frühgothischen Epoche 1200—1300.

Wie in der Geschichte der Architektur, so müssen wir auch hier mit Frankreich beginnen, da unumstößlich feststeht, daß die Gothik in Frankreich schon ziemlich entwickelt war, bevor sie in Deutschland Eingang fand. Da wir uns jedoch nicht auf die Anführung aller einzelnen Werke einlassen können, so bemerken wir im Allgemeinen, daß die Menge der im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen Werke ein vortreffliches Zeugniß für die Schöpferkraft dieser Epoche ablegt, sowie die Formvollendung der Werke aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, also des Zeitalters Ludwig des Heiligen, den edelsten Werken der Antike nicht viel nachsteht, weßhalb diese Zeit nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles verglichen ist worden.

Den Gegenstand der symbolischen Darstellungen, die „wie eine in Stein gehauene divina comedia zu uns reden,“ bilden vorzugsweise der Sündenfall, das Erlösungswerk, die Auferstehung und der thronende Weltrichter. Um den Heiland reihen sich die Apostel oder andere Heilige, und daß

auch Darstellungen der seligsten Jungfrau nicht fehlen können, versteht sich in dieser Blüthezeit des Marienkultus von selbst.

Die frühesten Werke des gothischen Stiles in Frankreich sind die Statuetten in den Archivolten des Hauptportales zu Laon, um 1210. Bedeutender jedoch ist der Portalschmuck der Façade von Notre Dame zu Paris um 1215 mit den Darstellungen aus dem Leben Mariens im Nordportal und Christi und des jüngsten Gerichtes am Hauptportal, sowie symbolischer Darstellungen von Tugenden und Lastern u. s. w. Fast dieselben Gedanken liegen zu Grunde dem plastischen Schmucke der Façade des Domes von Amiens, wo besonders die Gewandung der Kolossalstatue des Erlösers von dem vollendeten Stile Zeugniß gibt. Sehr umfangreich sind die Sculpturen an der Kathedrale von Chartres, wo fast zweitausend kleinere und größere Gestalten, in feierlich erhabenem Stile ausgeführt, angebracht sind. Seine höchste Schönheit und Pracht jedoch entfaltet der neue Stil in den prächtigen Portalsculpturen an der Hauptfaçade der Kathedrale von Rheims. Zwar sind nicht alle Sculpturen von gleich künstlerischem Werthe, sondern zeugen von verschiedener Behandlung. Es sind darunter schwere Körper mit plumpen Köpfen, langgestreckte Körper mit kleinen verzwickten Köpfen, aber auch Gestalten „von elegantester Schönheit, voll Adel und weicher Anmuth, in schlanken Verhältnissen und prächtigem Wurf der plastisch behandelten Gewänder, von anziehender Freiheit der Bewegungen, von lächelnder Holdseligkeit und mildverklärter Würde in den Köpfen.“ Wenn, wie früher hervorgehoben, die St. Chapelle zu Paris (1245—48) das köstlichste Juwell der gothischen Architektur ist, so ist sie auch mit plastischem Schmuck gehörig versehen. Doch stehen die Sculpturen derselben hinter den schönsten von Rheims zurück und leiden schon an der einseitigen Richtung der fast ausschließlichen Betonung des Empfindungslebens, so daß die ganze Haltung an das Sentimentale streift. Sie enthalten schon jenen verderblichen Keim des Theatralischen und Uebertriebenen, der in der Folgezeit üppig aufgehen sollte. Aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, wo sich die Gothik in den verschiedenen Gegenden Frankreichs verbreitete, mag aus dem nördlichen Frankreich hervorgehoben werden die anziehende Reliefdarstellung am Tympanon der Westfaçade an der Kathedrale zu Rouen, die Geschichte Johannes des Täufers enthaltend; im südlichen Frankreich erwähnen wir an der Kathedrale von Bourges besonders die ausführliche Darstellung des jüngsten Gerichtes (an dem mittleren Portale) mit feierlich thronendem Christus und tumultuarisch behandelten Teufelscenen.

Daß auch in der französischen Schweiz schon um diese Zeit derselbe Stil Eingang gefunden, ersehen wir an der Kathedrale zu Lausanne (um 1275), wo nicht nur große Statuen in feiner Gewandung, sondern auch Reliefscenen sich finden, von denen wir nur an die von inniger Empfindung zeugende Darstellung des Todes und der Auferstehung der seligsten Jungfrau Maria erinnern wollen.

Auch zahlreiche Grabdenkmäler im gothischen Stile sind noch erhalten zu Fontevrault, Rouen, L' Espau, Amiens, St. Denis und Narbonne. Das wichtigste Gesammtdenkmal der Grabsculptur dieser Zeit ist jedoch die große Reihenfolge von sechzehn Denkmälern, welche auf Anordnung Ludwig des Heiligen 1264 in der Gruft der Kirche zu St. Denis aufgestellt wurden. Die interessanten Costüme dieser Meroving'- und Karoling'schen Fürsten und Fürstinen sind mit meisterhaftem Verständnisse angeordnet. Manche dieser Köpfe äußern ideale Auffassung, manche hingegen streben schon nach materieller Porträtwahrheit.

Diese Grabdenkmale Frankreichs mögen uns den Uebergang bilden zur Betrachtung der Sculptur in England, das in dieser Epoche gleichfalls, wenn auch nur in geringem Maaße an den plastischen Bestrebungen Theil nimmt. Dieser Aufschwung der Kunst in England ist zum großen Theile dem König Heinrich III. (1216—1272) zu verdanken, der von den verschiedensten Ländern große Künstler berief und beschäftigte. Doch gestaltete sich hier die Plastik dem Nationalgeiste gemäß mehr realistisch als ideal und wurde größtentheils Porträtplastik. Es gibt daher hier auch vorzugsweise nur Grabdenkmale zu verzeichnen, während an den Kirchen in Ermanglung von umfangreichen Portalbauten nur ausnahmsweise plastisch geschmückte Façaden vorkommen. Solche Grabdenkmale finden sich in der Kathedrale zu Worcester, in der Templerkirche zu London, in den Kathedralen von Durham, Salisbury, Winchester und Gloucester u. s. w. Ueberall sieht man das Streben der Künstler nach lebenswahrem Ausdruck und Bewegung, weßhalb auch die Gestalten nicht in würdevoller Ruhe, sondern in voller Thätigkeit abgebildet sind, wie z. B. in der Kathedrale zu Loucester, wo der unglückliche Herzog Robert von der Normandie in schreitender Stellung und mit Heftigkeit nach dem Schwerte an seiner Seite greifend dargestellt ist. Und wie hier, so erscheinen stets die ritterlichen Gestalten in voller Rüstung mit Kettenpanzer und Waffenrock, in kriegerischer Haltung und kampfbereit. Bischöfliche, königliche und weibliche Statuen dagegen sind in mehr idealem Stile gehalten, wie z. B. die beiden in Erz gegossenen Grabdenkmale König

Heinrich's III. und der Königin Eleonore im Chore der Westminsterabtei zu London, welche die edelsten unter allen englischen Denkmalen dieser Epoche sind.

Von kirchlicher Plastik erwähnen wir die Darstellung der Erlösungsgeschichte an der Façade der Kathedrale von Wels, wo in horizontalen Reihen gegen sechshundert Figuren in Reliefs oder Statuen angebracht sind. Ist dieses Werk mehr noch im Uebergangsstile gehalten, so mag auch jenes Werk noch genannt werden, welches als die edelste Blüthe der gothischen Plastik in England während dieser Epoche gilt, nämlich die Engelchöre an den Zwickeln der Triforiengallerie in der Kathedrale von Lincoln.

In Deutschland

fand die Gothik einige Zeit später Eingang, so daß wir in diesem Jahrhundert verhältnißmäßig wenige Denkmäler zu verzeichnen haben. Da wir die Sculpturen zu Wechselburg und Freiberg, welche nebst denen zu Tischnowitz in Mähren sowie zu St. Ják in Ungarn u. s. w. von einigen Kunsthistorikern dieser Epoche zugetheilt werden, als die höchste Entfaltung der romanischen Plastik bezeichnen und sie in die Zeit des Uebergangsstiles versetzen müssen, so sind hier zunächst zu verzeichnen die biblischen und symbolischen Darstellungen an der Façade der Liebfrauenkirche zu Trier, an dem Portale der Kirche zu Tholny und am Südportal der Stiftskirche zu Wetzlar, Werke, welchen unverkennbar die Elemente des neuen Stiles noch als fremd und ungewohnt beigemischt sind. In reicher Entwicklung zeigt sich dagegen der neue Stil an den Sculpturen des Domes zu Bamberg, welche den früher besprochenen später beigefügt wurden. Es sind besonders die am südlichen Portal der Ostseite angebrachten Statuen von Adam und Eva, Petrus, (?) Heinrich II., Kunigunde und Stephanus, Werke, welche nach Lübke alle Vorzüge des neuen Stiles ohne die Mängel desselben an sich haben. Am Südportal des nämlichen Domes ist besonders als Meisterstück der Raumbenützung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes anzuführen, wo ein angestreugt zum Gericht blasender Engel als besonders vorzüglich erscheint. Im Innern des Domes gehören derselben Zeit an die sechs lebensgroßen Gestalten der Madonna mit dem Kinde, einer Sibylle, einer andern weiblichen Gestalt mit einem Buche in der Hand, des Engels der Verkündigung, eines heiligen Bischofes und des heiligen Dionysius. Außer einigen Grabdenkmälern des Bamberger Domes ist ferner als ein Beweis der frischen Unternehmungslust dieser Zeit zu erwähnen, das an einem

Pfeiler im Dome angebrachte Reiterstandbild des heiligen Stephanus, das nur in dem Reiterbilde Kaiser Otto's I. auf dem Markte zu Magdeburg, in den beiden kleinen Reiterbildern des heiligen Georg und des heiligen Martinus im Dome zu Regensburg und in der Reiterstatue Albrecht's des Bären zu Alt-Haldensleben Gegenstücke hat. Unter die vorzüglichsten Werke dieser Kunstrichtung gehören aber die acht männlichen und vier weiblichen Statuen der Stifter und Wohlthäter des Domes in Naumburg, die an den Wandpfeilern des westlichen Chores daselbst aufgestellt sind. Auch muß die Reliefdarstellung von Scenen aus der Erlösungsgeschichte am Lettner im Dome zu Naumburg erwähnt werden, ungefähr gleichzeitig mit den erwähnten Standbildern. Etwas früher mögen die Statuen Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dome zu Braunschweig gebildet worden sein, sind aber gleichwohl von unübertroffenem Adel und in künstlerischem Werth den Naumburgischen, sowie auch den jüngeren vier Standbildern im Dome zu Meißen vorzuziehen.

Süddeutschland ist in dieser Zeit nur sehr spärlich in der bildnerischen Kunst vertreten und es ist außer einem schönen Doppelgrab in der Stiftskirche zu Stuttgart nur der den Drachen niederwerfende Michael in der Michaelskirche zu Schwäbisch Hall als von Bedeutung zu nennen. Auffallend mag es vielleicht dem Leser erscheinen, daß wir hier vorzugsweise nur statuarische Denkmäler verzeichnen, während wir in Frankreich viel mehr Reliefbildungen und decorative Plastik an den Façaden der Kirchen antrafen. In der That muß solch' plastischer Schmuck in Deutschland um diese Zeit als Ausnahme bezeichnet werden. Nur zwei umfangsreiche und herrliche Leistungen dieser Art sind zu erwähnen, nämlich an den Münstern zu Straßburg und zu Freiburg im Breisgau. Besonders ist es die Westfaçade am Straßburger Münster, die von Erwin von Steinbach mit einer Darstellung der Geschichte der Erlösung in einer Weise geschmückt ist worden, so daß man diese Bildwerke zu den vollendetsten Leistungen der Gothik rechnen kann. Dazu kommen dann die Portale des südlichen Kreuzarmes, welche Erwin's Tochter Sabina mit plastischem Schmucke reichlich versehen hat. Auch im Innern des Münsters begegnen uns an dem Mittelpfeiler des südlichen Kreuzarmes zwölf große Statuen Christi, der Evangelisten und anbetender Engel, in mehreren Reihen angeordnet. Sind auch alle diese Arbeiten trefflich componirt und in zierlich detaillirender Behandlung durchgeführt, so können sie doch dem plastischen Schmucke der Westfaçade nicht vorgezogen werden, die einen höchst überraschenden, allseitig ansprechenden und befriedigenden Ein-

druck macht. „Eine Leichtigkeit und Schönheit der Formen — schreibt Deutinger —, eine Mannigfaltigkeit der Zierrathen und plastischen Nebenwerke, wie sie hier sich findet, eine reichere Harmonie dieser bis zur höchsten Eleganz gesteigerten Formen der gothischen Baukunst, als diese Façade darbietet, wird wohl nirgendwo wieder in dieser Vollendung gefunden werden können."

Einfacher und strenger im Stil und vielleicht auch um einige Decennien älter als die Arbeiten der Straßburger Façade sind die Sculpturen des Münsters zu Freiburg, von denen wir mit Uebergehung der Apostelstatuen, als zum Schönsten der ganzen Epoche gehörig die große Madonnastatue über dem Portalpfeiler und die beiden leuchtertragenden Engel am nächsten Pfeilerpaar anführen. Den besten Arbeiten von Rheims verwandt zeigen sie eine gewisse Fülle der Körperform und die lebendigste Motivirung der Gewänder. Unter den im nämlichen Stile gehaltenen Sculpturen des westlichen Portals heben wir besonders die Reliefdarstellung des jüngsten Gerichtes hervor und die um die seligste Jungfrau mit dem Kinde (die an dem freien Pfeiler des Portals angebracht ist), als Mittelpunkt sich zu beiden Seiten an den Portallaibungen, an den Seitenwänden der Vorhalle und an der Eingangswand sich anreihenden je achtzehn fast lebensgroßen Statuen, die in symbolischer Auffassung den Gegensatz des Geistlichen und Weltlichen — freilich in oft gezwungener und problematischer Weise — veranschaulichen sollen. Der verschiedene Ausdruck des Charakters in den Köpfen ist vortrefflich, wie denn überhaupt der ganze plastische Schmuck der Façade als eines der herrlichsten Denkmäler dieser Zeit gelten muß.

Wie in Frankreich und England, so fand auch in Deutschland die plastische Kunst dieser Zeit Anwendung in Denkmälern und Grabsteinen, deren sich manche erhalten haben: so z. B. in Straßburg, Freiburg, Marburg, Mainz u. s. w. Wir wollen jedoch nicht länger dabei verweilen und zum Abschlusse der Geschichte des dreizehnten Jahrhunderts nur noch hervorheben, daß im Verhältniß der Steinsculptur die Holzsculptur und Erzplastik sehr vernachlässigt war und daß Erzgießer und Goldschmiede fortwährend noch an den Formen des romanischen Stiles und seiner reichen Ornamentik festhielten. Nur der Dom in Würzburg besitzt ein durch Meister Eckard von Worms 1279 vollendetes Taufbecken, das zwar auch noch Manches vom romanischen Stil an sich trägt, im Ganzen jedoch die frühgothischen Formen zeigt.

§. 69.

b) Nordische Bildnerei der spätgothischen Epoche 1300—1450.

Zwar hat, wie wir gesehen, in Deutschland die Gothik später Eingang gefunden als in den übrigen nördlichen Ländern, aber nachdem sie aufgenommen worden, hat sie sich hier am längsten erhalten und am vollkommensten ausgebildet. Und so ist denn mit dem vierzehnten Jahrhundert für längere Zeit Deutschland wieder an die Spitze des künstlerischen Lebens im Norden getreten. Dieses Jahrhundert war noch eine Zeit christlicher Geistesfreudigkeit und wissenschaftlicher Thätigkeit nach allen Richtungen des vergangenen Jahrhunderts, die kräftig fortgesetzt wurden. Wie im Gebiete der Wissenschaft noch Heroen des Geistes — man denke nur an Duns Scotus — auftauchten, dennoch aber eine weitere Fortentwicklung der Scholastik nicht mehr möglich war, so hat auch die Kunst, speciell die plastische Kunst noch Großes und Schönes geschaffen, aber keinen besonders merklichen Fortschritt gegen das vorige Jahrhundert gemacht. Wenigstens in Bezug auf den Umfang der Composition stehen die Werke dieser Zeit denen des vorigen Jahrhunderts nach und auch an Tiefsinn und Fülle der Gedanken sind sie den Leistungen des dreizehnten Jahrhunderts nicht ebenbürtig. Ob die Vermehrung und Verstärkung der schon im vorigen Jahrhundert beobachteten conventionellen Haltung und die Steigerung der Gefühlsausdrücke den Leistungen dieser Zeit zum Vortheil gereicht, ist eine Frage, die wir eher verneinen möchten. Zeigt sich sonach in dieser Zeit in vielen Dingen eher ein Verfall als eine künstlerische Weiterbildung, so mag doch ein Fortschritt erblickt werden in dem genaueren Eingehen auf die Natur und in der vollkommeneren Entwicklung der Formen und in der besseren Durchbildung der Einzelheiten. Hinsichtlich der Ausbreitung jedoch ist die Plastik des vierzehnten jener des dreizehnten Jahrhunderts weit voraus, was in der Anwendung der Gothik auch auf Privatbauten seinen Erklärungsgrund findet.

Es wird uns indeß Niemand zumuthen, alle einzelnen Werke dieser Zeit hier namhaft zu machen, und so werden wir uns denn auf die Hervorhebung des Allerwichtigsten beschränken. Zunächst wenden wir unsere Blicke nach jener Stadt, welche die Perle der gesammten Gothik in ihrem Dome besitzt, nach dem heiligen Köln. Im Jahre 1322 war die erste Anlage des Kölner Domes, das hohe Chor nebst

Umgang und Kapellen vollendet und eingeweiht. An den Pfeilern dieses Chores nun finden sich Statuen Christi, seiner Mutter und der Apostel, die zwar erst nach 1350 vollendet wurden, aber von hohem Werth, edler Freiheit und Schönheit sind und durch ihre vortreffliche Polychromie besonderes Interesse gewähren, wenn sie gleich durch ihre geschwungene Haltung manierirt erscheinen. Einer etwas späteren Zeit gehören an die Reliefs an der Vorderseite des Hauptaltares im Dome und die beiden vortrefflichen Madonnenstatuen in der Marienkapelle des Domes und von St. Maria zu Lyskirchen in Köln. Die Sculpturen des südlichen Portales an der Façade des Domes stehen an der Grenze der Epoche und zeigen im Verständnisse der Natur einen bedeutenden Fortschritt.

Als Ausläufer der Kölnischen Schule lassen sich betrachten die Gruppen der Seligen und Verdammten im Domkreuzgange zu **Mainz** und die Heiligenstatuen am Kreuzgangsportale des Mainzer Domes. — Eines der schönsten Werke dieser Zeit ist die herrliche Madonnenstatue zu **Wetzlar**, an welche sich zwei gut gearbeitete Muttergottesstatuen im Dome zu **Magdeburg** anreihen mögen und die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen ebendaselbst. Auch in der oberen Pfarrkirche zu **Bamberg** finden sich aus dieser Zeit die thörichten und klugen Jungfrauen in edlem Stile dargestellt. Noch mögen in Bamberg die figurenreichen Reliefs am Sacramentenschrein hier verzeichnet werden. Die Marienkirche in **Würzburg** ist zwar im vierzehnten Jahrhundert zu bauen begonnen, aber erst 1441 vollendet worden. Es sind darum auch aus dem vierzehnten Jahrhundert keine Sculpturen vorhanden, und die die Verkündigung Mariens derstellenden Reliefs am Tympanon, sowie auch die übrigen Sculpturen in guter Durchführung und lauterem Stil stammen etwa aus der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts.

Zwar wären noch manche Werke dieser Zeit bemerkenswerth, aber wir wollen mit Uebergehung derselben uns nach dem freien **Nürnberg** zuwenden, das mit dem Jahre 1274 in den deutschen Kunstverband eintrat und laut Zeugnisses der vorhandenen Denkmäler Großes leistete in jedem Zweige. Denn, sagt Kreuser, der alte Kirchenkünstler arbeitete in Allem, Stein, Metall, Holz und überall mit Geist, gleichviel ob eine Kirche oder ein Schrein, ein Schloß oder ein Säulenknauf, ein Betstuhl oder Stadtbrunnen oder was immer auszuführen war. Die erste bedeutende Leistung der Plastik zu Nürnberg ist das Portal der **Lorenzkirche** daselbst, die von 1274—1280 aufgeführt wurde. Dieses Portal zeichnet sich durch seine Größe aus,

denn es ist 25 Fuß breit und 42 Fuß hoch, ist aber auch in Bezug auf plastischen Schmuck allen vorausgegangenen derartigen Arbeiten ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Wir bewundern an den in hohem Relief ausgeführten Sculpturen sowohl die sinnige Composition wie die Eleganz der Form. Ueber dem Eingang erblickt man in den zwei kleineren Bogen die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten und vier Propheten. Der größere Bogen stellt die Passion dar, während der übrige Raum die Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält: oben schauen wir den thronenden Weltrichter, von zwei Engeln mit Passionswerkzeugen und zwei anderen mit Posaunen umgeben; seine Füße ruhen auf Sonne und Mond. Etwas tiefer zu den Seiten des Weltrichters sehen wir Maria und Johannes, weiter unten die Seligen und Verdammten — letztere mit einer Kette in den Höllenrachen gerissen; endlich die Auferstehenden. Ganz unten zeigen sich noch einige Sculpturen, welche die oberen auf die Passion bezüglichen ergänzen, auf der einen Seite den Judaskuß und Christus am Oelberg, auf der andern die Himmelfahrt. Von da nach oben ziehen sich noch zwei Reihen Sculpturen hinauf: in der äußeren Reihe die zwölf Propheten, in der inneren die zwölf Apostel; am Mittelpfeiler ist die Statue der Madonna angebracht.

Die Sculpturen an der Lorenzkirche dienten vielfach als Vorlage und Muster für jene an der **Sebalduskirche**, wo im Tympanon des südlichen Schiffportals das jüngste Gericht und im Tympanon des nördlichen Schiffportals Mariens Tod, Beerdigung und Krönung in Relief dargestellt sind! Die zwei großen auf Consolen stehenden Statuen des heiligen Petrus und einer gekrönten Frau dürften einer früheren Zeit angehören. Die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen an der sogenannten (Brautthüre) zeugen zwar von großer Geschicklichkeit in der Behandlung der Gewandung, während sie im Uebrigen wenig künstlerischen Werth beanspruchen können. Gleiches gilt auch durchgehends von den Statuen an den Pfeilern des Chores und Schiffes in der Lorenz- und in der Sebalduskirche, wogegen in der ersteren am Theokarsaltar aus Holz geschnitzte und gemalte Statuetten angebracht sind, die in einem besseren Stile gearbeitet sind und einen anmuthig wohlthuenden Eindruck machen.

Den ersten Rang unter den Portalsculpturen der gothischen Periode nehmen jene an der **Liebfrauenkirche** zu Nürnberg ein, die von Kaiser Karl IV. 1355 gegründet, 1361 vollendet und zur Kaiserkapelle bestimmt ward. Die plastischen Werke dieser Kirche werden einem gewissen **Sebaldus Schonhofer** zugeschrieben, obgleich

urkundlich ein solcher Meister nicht nachzuweisen ist. Wer aber auch der Meister sein mag, jedenfalls zeigte er in Anordnung und Ausführung dieser Sculpturen hohe Kunstfertigkeit und guten Geschmack, in Motiven und Ausdrücken viel Geist und Gefühl. Um das Urtheil eines competenten Beurtheilers hier anzuführen, so sagt Waagen: „Diesen Sculpturen ist das Gepräge eines eigentlichen Künstlergeistes aufgedrückt, sie zeichnen sich vor allen Sculpturen des Mittelalters aus in der feinen Durchbildung; es sind eigentliche Kunstwerke, in den Köpfen waltet dasselbe Schönheitsgefühl, welches in den Malereien jener Zeit so sehr anspricht, die Charaktere mannigfaltig, das Verständniß der Formen größer, die Ausbildung von feinen Zügen und lieblichem Ausdruck.“ Gegenstand und Inhalt dieser Sculpturen ist die Geschichte und Verherrlichung Mariens einerseits, das Werk der Erlösung von seiner Verheißung bis zur Erfüllung. In der Mitte des Pfeilers, der das große Portal der Vorhalle theilt, sehen wir unter reichem Baldachin die Himmelskönigin thronend dargestellt, das Jesukind auf dem Schooße haltend, von zwei Engeln mit Lilien umgeben, gegenüber in den Portalwänden zwei Propheten und Adam und Eva. In den Mauervertiefungen des großen Bogens befinden sich zwei Propheten und sechs Erzväter, in denen der kleineren Bogen acht andere Propheten. Zu den Seiten dieses Haupteingangs zeigen sich uns die Statuen der Heiligen Sebald und Kunigunde; in den Mauervertiefungen des Bogens zwölf weibliche Heilige. Ein noch größerer Reichthum bildnerischen Schmuckes tritt uns im Innern der Vorhalle, besonders an der in die Kirche führenden Pforte entgegen. Das Bogenfeld ist unten mit der Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige, oben mit der Darstellung Jesu im Tempel geschmückt. Die drei Mauervertiefungen des umgebenden Bogens enthalten thronende Statuen; in den beiden inneren Vertiefungen befinden sich zwölf männliche und weibliche Heilige, in den äußeren sechs Erzväter. Auch in den Mauervertiefungen der drei übrigen Seiten erblicken wir thronende Heilige, und zwar in der Hauptseite sechs, in den Nebenseiten je fünf. Selbst die Rippen des Gewölbes sind mit Sculpturen im Relief geschmückt; unten stellen sich uns die vier größeren Propheten dar, oben zwölf musicirende Engel, welche die Krönung Mariens feiern.

Die ästhetische Beurtheilung dieser Werke betreffend, wollen wir neben den oben angeführten Worten Waagens noch die Bemerkung Lübke's hier folgen lassen, welcher schreibt: „Was bei all' diesen Werken am meisten auffällt, ist das Streben, die herkömmliche Auf-

fassung zu durchbrechen und zu einem eigenen Stile durchzudringen. Nichts erinnert an die übertriebenen Manieren, die weichliche Haltung, den sentimentalen Ausdruck der meisten zeitgenössischen Werke. Ruhiger Ernst, würdige Haltung in den männlichen, schlichte Anmuth in den weiblichen Gestalten, getragen von einem tüchtigen Naturstudium, das eine vollere Entwicklung, eine reichere Durchbildung der Form, besonders in den beiden nackten Gestalten mit Glück erstrebt. Namentlich in den Köpfen spricht sich ein ganz neuer Schönheitssinn aus, der bei den männlichen auf kräftige Charakteristik, bei den weiblichen auf ein von dem herkömmlichen Idealkopf abweichendes Gepräge ausgeht: ein liebliches Oval mit rundlichen Einzelformen, besonders ziemlich stark vortretendem Kinn und hoher runder Stirn, der kleine Mund lieblich weich und voll." Die stehenden Gestalten indeß leiden an einer steifen Haltung, was auch auf die Behandlung des Gewandes, in welcher der Meister am schwächsten ist, nachtheilig einwirkt. — Andere kirchliche Denkmäler besitzt Nürnberg noch in der St. Jakobskirche, von denen wir indeß nur die durch besonders prächtige, reich und schön motivirte Gewandung ausgezeichneten vier in Thon gebrannten sitzenden Gestalten der beiden Johannes, des Paulus und des Simon hervorheben wollen.

Wir haben schon oben angedeutet, daß die Nürnberger Künstler sich nicht auf kirchliche Bildnerei beschränkten, sondern anfingen, auch weltliche Gegenstände kunstvoll auszustatten. Um Nichts zu sagen von zahlreichen Werken, die sich am Aeußeren von Wohnhäusern dieser Zeit finden, erwähnen wir den schönen Brunnen auf dem Markte, der mit vierundzwanzig Statuen geschmückt ist, die man dem Sebald Schonhofer zuschrieb, während neuere Nachforschungen ergeben haben, daß das Monument von 1385—96 durch Meister Heinrich den Balier („Parlione") ausgeführt worden ist. Dieser Brunnen ist ein öffentliches Monument, das die Aufgabe zu haben scheint, eine Zusammenstellung von heidnischen, jüdischen und christlichen Helden in weltgeschichtlicher Beziehung zu liefern. Neben den sieben Churfürsten des Reiches erscheinen Hektor, Alexander und Cäsar, während Josua, David, Judas Maccabäus, Moses und die Propheten den christlichen Helden: Chlodwig, Karl dem Großen und Gottfried von Bouillon gegenüberstehen.

Neben der in Nürnberg vertretenen Kunstrichtung bestand innerhalb desselben Zeitraumes auch eine *schwäbische* Kunstschule, wo ein besonders ausgebildeter Schönheitssinn herrschte, der seine schlanken Gestalten theils zu schwungvoller Hoheit, theils zu lieblicher Zartheit

durchzubilden sucht, während die Nürnberger Schule weniger auf Schönheit, sondern in den männlichen Gestalten auf kräftige Charakteristik, in den weiblichen auf gemüthlich innigen Ausdruck Bedacht nahm.

Von dieser schwäbischen Schule stammen die plastischen Werke an den beiden Hauptportalen des Domes zu Augsburg, am nördlichen zwei gekrönte weibliche Gestalten, die heilige Magdalena und der heilige Ulrich, im Tympanon in drei Abtheilungen die Reliefs der Verkündigung und Geburt Christi und der Anbetung der Könige, dann des Todes und der Krönung Mariens enthaltend. Es ist das eine nicht sehr bedeutende Arbeit vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, wogegen die Werke am Südportal, obgleich sie nicht alle gleich vollkommen sind, zu den besten Erzeugnissen dieser Zeit gehören. Auch an den Sculpturen des Münsters zu Ulm zeigt sich eine verwandte Richtung. Besonders aber fand der lebendige Trieb plastischen Schaffens reichliche Verwendung bei der Ausstattung der Frauenkirche zu Eßlingen, die an Strebepfeilern und Portalen eine ansehliche Zahl von Bildwerken aufweist. Besonders sind hervorzuheben eine Reliefdarstellung des jüngsten Gerichtes und sitzende Propheten. Bedeutender jedoch sind die plastischen Werke, mit welchen um 1410 die stattliche Kreuzkirche zu Gmünd geschmückt wurde. An sämmtlichen Strebepfeilern des Schiffes sind große Standbilder von Aposteln und Propheten angebracht und alle vier Portale der Kirche sind reich mit Bildwerken ausgestattet. Ganz besonders aber verdient hervorgehoben zu werden das Grab Christi in der mittleren Kapelle des Chorumganges, eine gediegene Steinarbeit von neun beinahe lebensgroßen Figuren. Es ist dieß ein Werk, wo naturalistisches Verständniß, lebensvolle Naturwahrheit, Adel und Schönheit vereinigt sind, so daß das Ganze eine ergreifende Wirkung äußert. Derselben Spätzeit dieser Epoche wie die Sculpturen von Gmünd gehören auch jene am südlichen Hauptportal der Stiftskirche zu Stuttgart an, welche theils die Erniedrigung, theils die Verherrlichung Christi zum Inhalte haben. Diese Werke sind insofern wichtig für die Kunstgeschichte, als sie einen Wendepunkt der schwäbischen Plastik zum Schlechteren bezeichnen. Die von uns bis jetzt angeführten und kurz charakterisirten Denkmäler dürften einen hinreichenden Beweis liefern für die häufige Anwendung der Sculptur in der spätgothischen Periode.

Wie wir gesehen, war es aber wie in der früheren, so auch in dieser Periode besonders die Steinsculptur, welche Pflege fand, während die Holzsculpturen sehr selten sind. Nur in der Lorenzkirche in

Nürnberg sind uns aus Holz geschnitzte Statuetten begegnet. Doch kommen seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an mehreren Orten noch Schnitzwerke vor, nämlich kolossale Crucifixe, Votivstatuen, Reliquienbehälter u. s. w. „Die hölzernen Figuren sind mit Leinwand überzogen, und ein Kreidegrund ist darüber aufgetragen, oft fehlt jedoch die Leinwand. Die Gewänder der Figuren sind durchweg vergoldet, und nur das Unterfutter, wo es zum Vorschein kommt, ist bunt gefärbt; das Colorit der Gesichter ist bei guten Werken überaus zart.“ Verfertigt wurden diese Arbeiten von den Bildschnitzern, welche mit den Tafelmalern in einer Zunft waren; doch beschäftigten sich auch die Steinmetzen gelegentlich mit Holzbildhauerei. Otte führt mehrere solche Werke an, von denen wir hier ausheben wollen die Altarschreine zu Altenberg, Köln und Oberwesel; die Statuetten der dreißig Wittelsbacher an der Brüstung des Nonnenchores in der Afrakapelle zu Seligenthal bei Landshut; eine Marienstatue zu Tuntenhausen; in der Teynkirche zu Prag ein die Beweinung Christi darstellendes Relief; einen Crucifixus aus Neustadt bei Stolpen im Museum des Großen Gartens zu Dresden; endlich als Krone der ganzen Gattung ist hervorzuheben der „Altar in der Kirche zu Triebsees (Pommern) mit der sogenannten Sacramentsmühle, einer allegorischen Darstellung des Dogma's von der Transsubstantiation in neun einzelnen Reliefs, deren meisterhaft individualisirte Figuren den gothischen Stil zur lautersten Anmuth entwickelt zeigen; die Passionsscenen an den Flügeln sind geringer als die Compositionen des Mittelschreines.“ Schon oben bei der Geschichte der romanischen Sculptur haben wir bemerkt, daß in der gothischen Periode auch die Kunstschreinerei mehr Beschäftigung und Pflege fand, besonders an Altären und Chorstühlen, dergleichen aus dem vierzehnten Jahrhundert erwähnenswerth sind zu Fritzlar, Hofgeismar, in der Martinskapelle zu Freising, im Dome zu Köln, in der Pfarrkirche zu Gelnhausen, in den Kirchen zu Friedberg und Immenhausen, in den Domen zu Bremen, Erfurt, Frankfurt u. s. w. — Schöne Altäre aus der gothischen Zeit sind zu sehen in: Blaubeuren, Ulm, Rothenburg a. d. Tauber, Nördlingen, Moosburg, St. Wolfgang in Oberösterreich, zu Calcao und in St. Victor zu Xanten, in Dortmund, Schleswig, Stralsund, Danzig u. s. w. Wichtiger sind vielleicht einige Arbeiten des Erzgusses, der zwar zu großen Werken selten angewendet wurde, sondern vorzugsweise auf Herstellung von Taufkesseln, Leuchtern, Lesepulten und anderen kirchlichen Geräthschaften beschränkt blieb. Wollen wir die größeren Gußwerke zuerst verzeichnen, so dürfen wir aufführen

im Dome von Köln das Grabdenkmal des Erzbischofs Konrad von Hochstaden mit völlig lebenswahrer, individueller Gesichtsbildung; ferner die Bronzestatue des Erzbischofs Friedrich von Sarwerden, ebenfalls im Dome zu Köln; im Chore des Domes zu Lübeck das liegende Erzbild Bischofs Heinrich Bockholt und das durch Martin und Georg von Cluttenbach gegossene Reiterstandbild des heiligen Georg auf dem Hradschin zu Prag.

Von Taufbecken und Bronzeleuchtern hat Otte (S. 125—127 und 221—223 seines Handbuches) eine Reihe angeführt, von denen wir bemerken wollen, daß man daran in der Regel nur die technische Geschicklichkeit der handwerklichen Rothgießer, selten dagegen eine höhere künstlerische Auffassung erkennen kann. Diese Rothgießer bildeten zwei verwandte Gewerbsgenossenschaften, die der Apengeter[1]) und der Grapengeter. „Erstere, die sich auch Rinkvilere oder Bretzenmakere nannten, verarbeiteten hauptsächlich rothes, sprödes Messing und verfertigten meist dergleichen Kleinigkeiten, wie z. B. zu Lübeck in den Nürnberger Kellern käuflich waren: Handfäßer, Faßhahnen, Schnallen (Bretzen), Fingerhüte u. dgl., auch Chrysambüchsen und Weihrauchfäßer; ganz besonders aber fielen messingene und kupferne, ausgestochene eiserne und blecherne Leuchten und Leuchter in ihr Fach. Daß sie eigentlich auf kleinere Arbeiten beschränkt waren, geht daraus hervor, daß sie zwar alte Grapen repariren durften, aber nur, wenn dieselben nicht schwerer als sieben Pfund waren. Die Grapengeter (ollifusores) verarbeiteten eine obrigkeitlicher Controle unterworfene Legirung von weichem Kupfer und bleifreiem Zinn (gropenspise) und verfertigten Grapen, Pfannen, Mörser u. dgl."

Taufbecken aus dieser Zeit finden sich zu Lübeck, Kiel, Frankfurt a. d. O., Braunschweig, Halle, Magdeburg u. s. w. Siebenarmige Leuchter besitzen Colberg, Frankfurt a. d. O., Brünn, Magdeburg. Ein fünfarmiger Messingleuchter aus dem fünfzehnten Jahrhundert ist zu sehen in St. Cunibert in Köln, ein anderer in der Jakobskirche zu Perleberg u. s. w.

Den Gußwerken sind die in Norddeutschland ziemlich häufig vorkommenden Metallgrabplatten mit geschnittenen und gravirten Figuren der Verstorbenen anzureihen. Indeß sind diese aus dem Niederrheine bezogenen und vorzugsweise in Lübeck gravirten Metallplatten nicht die einzigen Erinnerungszeichen an die Bestorbenen, sondern unvergleichlich zahlreicher sind die Grabsteine, viele freilich steif und

[1]) Apen = Affen; überhaupt allerhand Figuren.

handwerksmäßig, jedoch individualisirt in den Gesichtern, besonders der Frauen. Die Zahl dieser Grabsteine ist so groß, daß Otte mit deren Verzeichniß mehr als sechs eng gedruckte Seiten anfüllt, während wir uns mit der Bemerkung begnügen, daß besonders Ritterbilder und bischöfliche Grabmäler häufig sind, in welch' letzteren sich die schönste Gelegenheit darbot, porträtwahre Charakteristik mit den Anforderungen eines würdevollen monumentalen Stiles zu verbinden. „In den Köpfen dieser doch meistens bejahrteren Kirchenfürsten — schreibt Lübke — prägten sich die Erfahrungen eines bewegten Lebens, wie die damaligen Zeiten mit ihren beständigen Unruhen und Fehden es mit sich brachten, oft zum Ausdruck geistiger Ueberlegenheit, politischer Klugheit, gemischt mit kriegerischer Tapferkeit aus, und zeigten dem nach individueller Darstellung begierigen Künstler ein dankbares Feld. Die Tracht aber, das lang herabfallende Kleid mit der darübergeworfenen weiten glockenförmigen Casula, die, auf beiden Seiten mit den Armen aufgenommen, in ihren großen Wellenlinien die prächtigsten Motive für eine stilvolle Gewandbehandlung bot, gab den Eindruck kirchlicher Würde, ernster Feierlichkeit."

Im Dome zu Bamberg zeugen die bischöflichen Gräber für einen allmähligen Verfall der Plastik. Dagegen ist die aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts stammende lebensgroße Statue der Kaiserin Kunigunde ein vortreffliches Werk. Eine Reihe tüchtiger Werke brachte Würzburg hervor, unter denen besonders die Grabdenkmäler der Bischöfe Gerhard (Graf von Schwarzenberg), Johannes von Egloffstein und Johannes von Born als sehr tüchtige und vortreffliche Arbeiten bezeichnet werden können. Von den Bischofsgräbern im Dome zu Mainz ist ein Fortschritt der Plastik durch bestimmte Porträtauffassung erst bemerkbar an den Grabsteinen des Erzbischofes Konrad von Weinsberg (1396), des Erzbischofes Johann von Nassau (1419) und dem Conrads von Dann (1434).

Indem wir über die übrigen auf Otte verweisen, ist nur noch etwas Weniges über Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei zu sagen.

Daß die Goldschmiedekunst in dieser Zeit nicht ganz vernachlässigt ward, kann man schon aus dem Umstande abnehmen, daß in Regensburg allein im vierzehnten Jahrhundert außer dem Italiener Luco Konrad zweiundzwanzig Meister dieser Kunst angeführt werden können (Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe S. 144).[1]) Die Gegenstände,

---

[1]) In Nürnberg sind fünfundzwanzig Meister angeführt von 1285 bis 1400 und von da bis 1480 zwölf von vielen Andern ausgegeben.

bei denen die Prachtmetalle zur Anwendung kamen, sind besonders Reliquienbehälter nach Art der gothischen Kirchen, dann Kelche, Ciborien, Monstranzen, Rauchfässer und andere kirchliche Geräthschaften. Besonders ausgezeichnet durch Material, Größe und Kunstarbeit ist der Kasten der heiligen Elisabeth zu Marburg; der aus Bremen stammende Kasten der Heiligen Kosmas und Damian in der Michaelskirche zu München hat die Form eines gothischen Domes. Aus spätgothischer Zeit sind der Makkabäerkasten zu St. Andrea und der Antoniaschrein in St. Johann zu Köln, sowie der Schrein des Titelheiligen zu St. Emmeram in Regensburg, welcher ein Glanzwerk aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und mit den getriebenen Gestalten der Evangelisten, Apostel, heiliger Bischöfe, der Madonna und einer Reliefdarstellung ihrer Krönung geschmückt ist. Und so wären eine Menge derartiger Arbeiten anzuführen in den verschiedensten Gegenden Deutschlands, die wir jedoch übergehen zu dürfen glauben. Ob durch die Anwendung des gothischen Stiles die Schönheit der kirchlichen Geräthschaften gewonnen habe, das ist allerdings eine Frage, die in Bezug auf Reliquienschreine vielleicht bejaht, in Bezug auf andere Gefäße aber eher verneint werden dürfte. Mit Recht scheint mir Lübke zu bemerken, daß, seitdem auch in diesen Werken das gothische Stilgesetz durchgedrungen, jedes Gefäß und Geräth seiner natürlichen Form entkleidet und als kleines Bauwerk maskirt wurde.

Günstiger kann über die Pflege der Elfenbeinschnitzerei geurtheilt werden, die nicht bloß an den kleinen tragbaren Altären, sondern auch an Schmuckgeräthen und Gefäßen, die dem profanen Leben dienten, zur Anwendung kam. Sogenannte Reisealtäre mit Elfenbeinsculpturen sind in Museen und Gallerien häufig zu sehen, sowie auch mit Elfenbeinplatten überzogene Kästchen aus feinem Holze, die als Behältnisse für Reliquien dienten. Auch für profane Zwecke wurden ähnliche Kästchen verwendet, wie ein solches noch in der St. Ursulakirche zu Köln zu sehen ist, welches ein Paar sehr zierliche mit Liebesscenen geschmückte Elfenbein-Toiletten aus dem vierzehnten Jahrhundert enthält, jetzt aber als Gefäß für die Reliquien der Titelheiligen dient. Scenen des Minnelebens sind überhaupt ein häufiger Gegenstand für Elfenbeinschnitzereien dieser Zeit, die es liebte, den Ritter als zärtlichen Beschützer und Begleiter der Dame darzustellen. Lübke hat eine Abbildung eines solchen Gegenstandes in sein Werk aufgenommen, wo Ritter und Dame (letztere mit dem Falken auf der Hand) selbander zum fröhlichen Waidwerk ausziehen.

Die schönsten und vollkommensten Werke der Elfenbeinschnitzerei gehören jedoch dem sechzehnten und einem Theile des siebzehnten Jahrhunderts an, fallen also schon in die nächste Periode, weßhalb wir hier die Betrachtung der Leistungen der deutschen Plastik während der gothischen Epoche beschließen, um noch einen flüchtigen Blick zu werfen auf die

§. 70.

Plastik in Frankreich und England in der spätgothischen Zeit.

Während wir in der frühgothischen Epoche Frankreich an der Spitze der Entwicklung bildnerischer Kunst sahen, müssen wir jetzt bemerken, daß in dieser Epoche die plastischen Werke weder an Zahl noch an innerem Werthe sehr bedeutend sind. Eines der besten Erzeugnisse sind die Reliefs an den Chorschranken von Notre Dame zu Paris, von denen die an der Nordseite in lebendig empfundenen und gut ausgeführten Gestalten die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zum Gebete in Gethsemane enthalten, während die an der Südseite die Geschichte Christi bis zum letzten Abschiede von den Jüngern nach der Auferstehung fortführen. Sind diese letzteren auch in Bezug auf Verständniß des Körpers und Correctheit der Figuren den ersteren vorzuziehen, so zeigt sich dagegen in dem Mangel lebhafter Empfindung und in der befangenen Haltung bereits ein Sinken der schöpferischen Kraft. Als geradezu mittelmäßig bezeichnet Lübke die aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Sculpturen am südlichen Seitenschiffe des Domes von Amiens, und auch die allerdings etwas besseren Sculpturen an der Kathedrale zu Rouen und die damit verwandten Arbeiten an der Façade der Kathedrale zu Lyon stehen hinter den Leistungen der früheren Epoche bedeutend zurück.

Sind alle diese Werke von einer gewissen Manierirtheit nicht freizusprechen, so zeigen dagegen die Grabdenkmäler dieser Zeit, ähnlich den deutschen, einen Fortschritt in's Naturalistische und Porträtartige besonders bei männlichen Gestalten, während bei weiblichen Charakteren immer noch die ideale Auffassung vorherrschte. Zahlreiche Werke finden sich in der Gruft der Kirche zu St. Denis, die vor den gleichzeitigen deutschen Werken den Vorzug haben, daß sie durch Beibehaltung der ruhigen Haltung und des langen Gewandes vor Steifheit bewahrt sind. Weniger fein gearbeitet aber das individuelle Gepräge

noch stärker hervortreten lassend sind die Grabstatuen in der Abteikirche zu Eu. Auch die Schweiz besitzt ein interessantes Grabdenkmal in der Kirche zu Neufchâtel, dessen Figuren „nach einem allgemeinen Schönheitsbegriffe mit gerader Stirn und Nase, großen offenen Augen, kleinem Munde angelegt, aber ohne individuelle Züge sind."

„Eine merkwürdige kunstgeschichtliche Stellung nehmen die zahlreichen Werke der Bildhauerschule zu Tournay ein, deren Thätigkeit, seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts beginnend, sich bis tief in's fünfzehnte Jahrhundert verfolgen läßt. Es sind meistens Grabmonumente, Darstellungen im Relief, die, von der Grundlage der mittelalterlichen Empfindung ausgehend, ein feines Detailstudium der Natur damit verbinden, und dadurch die später so glänzend auftretende Richtung des flandrischen Realismus vorbereiten." Um einige Werke dieser Schule hier anzuführen, so nennen wir in der Vorhalle der Kathedrale zu Tournay am Mittelpfeiler die große schöne Madonnenstatue, ausgezeichnet durch weiche Haltung des Körpers und die lebensvollen Züge des Angesichts. In der Magdalenenkirche daselbst ist bemerkenswerth die Darstellung des englischen Grußes, wo die Madonna von wunderbarer Schönheit ist. — Auch eine Anzahl von Grabmälern aus dem Ende des vierzehnten und den ersten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts zu Tournay sind durch das treuherzige Streben nach Naturwahrheit anziehend.

Hauptort und Mittelpunkt für die Entfaltung dieser niederländischen Kunst wurde aber seit Ende des vierzehnten Jahrhunderts die Stadt Dijon, Residenz der Herzoge von Burgund. Hier hatte Philipp der Kühne 1383 die Karthause gegründet und als Grabstätte seines Hauses bestimmt. Der vorzüglichste Künstler, der alle seine Vorgänger, die in der Ausschmückung der Karthause oder an den Sculpturwerken der Gräber thätig waren, überholte, war Meister Claux Sluter, dessen Arbeiten eine der ersten Stellen unter allen Werken der ganzen Epoche einnehmen. Außer einer prachtvollen Kreuzigung ist von ihm der berühmte Mosesbrunnen im Hofe der Karthause, aus Stein gearbeitet, mit sechs lebensgroßen Reliefgestalten von Propheten, die durch ihre Charakteristik, Gewalt und Majestät, sowie durch die vollendete Meisterschaft in der Behandlung des Körperlichen, besonders der Hände alles bisher von der Kunst dieser Epoche Erreichte weit hinter sich zurücklassen. Das Hauptwerk Sluters aber ist das jetzt im Museum aufgestellte Denkmal seines Herrn und Gönners, Philipps des Kühnen, eine großartige Composition und mit vollendeter Meisterschaft durchgeführt. Der Meister starb über der

Arbeit im Jahre 1411, worauf sein Neffe Claux de Werne das Denkmal vollendete.

Daß der Realismus Sluter's Anklang gefunden, sehen wir aus späteren Werken, besonders aus dem von dem Spanier Jehan de la Verta gearbeiten Doppeldenkmal Johannes ohne Furcht und seiner Gemahlin Margaretha von Bayern. Dieser Meister schloß sich ganz seinem Vorgänger an, da man weder Prächtigeres noch Schöneres zu erfinden vermochte.

„Auch England — schreibt Lübke in seinem „Grundriß der Kunstgeschichte" — nimmt in dieser Epoche an den plastischen Bestrebungen Theil, obwohl seine Architektur nur in geringem Maße auf bildnerischen Schmuck angelegt ist." Da nur mäßige Portale angewendet wurden, so hatte die Plastik für großartige cyklische Compositionen keinen Platz und mußte sich mit Aufstellung von Einzelstatuen (chronologische Reihen der älteren Könige Englands) begnügen, wie wir dieß z. B. an der Kathedrale von Lichfield sehen. Am Kapitelhause zu York ist eine großartige Madonnenstatue angebracht, deren Gestalt durch ihre starke Ausbiegung an den deutschen Einfluß erinnert, der überhaupt in der ersteren Zeit dieser Epoche unverkennbar ist, bis in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die specifisch englische Auffassung Platz greift, wenn gleich zum Nachtheile der Kunst, da mit der Zunahme des specifisch Englischen auch die Nüchternheit, Steifheit und Geistlosigkeit immer mehr zunimmt. Ohne noch auf Einzelheiten uns einzulassen, bemerken wir nur, daß die Vorliebe für glänzende Grabdenkmäler immer mehr zunahm. Es braucht wohl nicht bemerkt zu werden, daß man im Material nach möglichster Kostbarkeit strebte, daß aber der äußeren Pracht der künstlerische Werth in keiner Weise entspricht, da die Grabgestalten auffallend steif, leer und geistlos erscheinen. Und zwar zeigt sich diese Leblosigkeit und Steifheit nicht nur bei den Rittergestalten, sondern selbst auch bei Königen, Bischöfen und Frauen. Es soll zwar nicht geleugnet werden, daß einzelne Gestalten an diesen Grabmälern einen wohlthuenden Ausdruck von Herzlichkeit und Treue zeigen, und daß um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts ein frischerer Aufschwung bemerkbar ist, so daß selbst einzelne von künstlerischem Werthe sind; allein solche Ausnahmen können für die Beurtheilung der Epoche nicht maßgebend sein und deßhalb wird man sagen müssen: „Armuth an Ideen, Abneigung gegen bedeutendere und tiefsinnigere Gestaltungen des kirchlichen Gedankenkreises, im Gefolge davon jäher Verfall in Stillosigkeit und Plattheit, sind die Grundzüge der englischen Plastik dieser Epoche."

§. 71.

Die italienische Bildnerei.

Wir haben oben in der Einleitung zur gothischen Periode bemerkt, daß man nun anfing, an den Außenseiten der Kirchen Statuen von Heiligen anzubringen. Diese Bemerkung gilt aber vorzüglich für die nordischen Länder; denn während wir im Norden den heiligen Bildhauer Dunstan oder den Mönch Hugo, der seinen Christus bildete, schon frühe finden, ist in Italien noch keine Spur von Bildhauerei anzutreffen, die, vielleicht durch die nordische Holzschnitzerei früher gefördert, erst mit den deutschen Bauhütten und Steinmetzen nach Süden einwanderte, wie denn selbst Vasari und andere italienische Kunstschriftsteller eingestehen, daß die neuere bessere Richtung der Baukunst und Bildhauerkunst nicht von Italienern, sondern von dem ungeliebten Norden ausgegangen sei. Wir haben schon in der Geschichte der Architektur Jakob von Stein (Jakopo di Lapo) als den Ueberbringer der neuen (gothischen) Kunst nach Italien bezeichnet, und müssen auch jetzt noch dabei stehen bleiben, da es vor ihm in Italien keine neue Richtung in der Baukunst und eine Bildhauerkunst[1]) überhaupt nicht gibt. Erst mit den Lapo's und der deutschen Bauweise tritt auch die Bildhauerkunst unter Nicola Pisano und Andern allmählig in Italien auf. Daraus erklärt sich denn auch der von uns schon oben hervorgehobene deutsche Einfluß, der an den Arbeiten Pisano's unverkennbar ist trotz seiner antikisirenden Richtung.

Nicola Pisano, der Erneuerer der italienischen Plastik, war der Sohn des Ser Pietro zu Siena, wie es scheint eines Notars, stammte also aus keiner Künstlerfamilie, sondern muß durch eigene Lust zur Bildnerei getrieben worden sein. Zwischen 1205 und 1207 geboren, kam er später auf seinen Wanderungen wahrscheinlich auch nach Rom, wo er die Antike studirte, die überhaupt dem Italiener viel zu nahe lag, als daß er nicht zugreifen sollte, um statt des byzantinischen Skelettes wahre Lebensfülle einzutauschen und das durch Italiens ungetrübte Natur begünstigte Schönheitsgefühl walten zu lassen. Auch in den

[1]) War ja die italienische Plastik früherer Zeit besonders Erzplastik und die späteren wenigen Steinsculpturen sind in so rohem Stile ausgeführt, daß sie den Namen Kunstwerke nicht verdienen.

Culturzuständen Italiens finden sich noch manche Nachwirkungen antiker Anschauungen, und so ist es leicht begreiflich, daß die italienische Kunst ihre eigenen Wege geht und sich trotz der deutschen Beeinflussungen von der Kunst der nördlichen Länder ablöst.

Während der nordische Künstler in frommer Hingebung und durchdrungen von den religiösen Gefühlen vorzugsweise im Dienste der Religion und des Cultus arbeitet und schafft, ist bei dem italienischen Künstler die Verherrlichung seines Vaterlandes, oder vielmehr der Ruhm und Glanz seiner Vaterstadt und die Erlangung eigenen persönlichen Ruhmes die Triebfeder des Schaffens. „Das Gebahren der italienischen Despoten — schreibt Pezolt — war der Impuls, der den prachtliebenden Südländer zum Wetteifer mit dem Glanze und Ruhm der Nachbarstädte anhaltend anspornte. Daher der unbändige Stolz der kleinen Städte auf ihre Meister, auf ihre monumentalen Schöpfungen, daher die hervorragende Stellung des italienischen Künstlers gegenüber des anspruchslosen Handwerkes im Norden, daher die verewigende Glorification irgend einer Persönlichkeit im italienischen Kunstwerke gegenüber dem Ergusse kindlicher Innigkeit im nordischen Kunstwerke."

Bei der eigenthümlichen Beschaffenheit der gothischen Bauten in Italien und bei der Vorliebe der Italiener für die Malerei, welche besonders auch an den großen Flächen der Kirchen zum Schmucke diente, können der Plastik keine so großen Aufgaben wie im Norden zukommen. Und wenn auch hie und da, wie am Dome zu Orvieto, ganze Façaden mit plastischen Werken geschmückt werden, so ist die Anordnung malerisch. Wir dürfen darum keine großartigen Compositionen, keine cyklischen Darstellungen, sondern nur Einzelstatuen und kleinere Werke, als Grabmäler, Altaraufsätze, Kanzeln, Taufsteine u. dgl. erwarten, zu deren Schmuck das erzählende Relief dient.

Die Art und Weise der Darstellung betreffend ist zu bemerken, daß auch in dieser Hinsicht der Gegensatz zur nordischen Plastik unverkennbar ist, indem dort vorzugsweise die Empfindung ausgeprägt wurde, während in Italien das Hauptstreben auf reinste Ausbildung der Form gerichtet war.

Von Nicola's Pisano Werken war bereits die Rede, doch müssen wir noch bemerken, daß er bei seinen späteren Arbeiten viel von Arnolfo di Cambio und Lapo, sowie von seinem Sohne Giovanni unterstützt wurde, welche den auf solche Weise entstandenen Werken oft mehr das Stilgepräge aufdrückten als der Meister. Dahin gehören schon einzelne Reliefs an der Kanzel von Siena, besonders aber die

Reliefs an dem großen Brunnen auf dem Marktplatze zu Perugia, die nicht so fast Nicola's Stil als vielmehr dem seines Sohnes Giovanni angehören.

Giovanni Pisano, wohl der tüchtigste und bedeutendste unter Nicola's Schülern, ist etwa um 1245 geboren und um 1321 gestorben. Reagirte schon in den von ihm gemeinschaftlich mit dem Vater ausgeführten Werken ein neu erwachtes Empfindungsleben gegen die würdevolle ruhigere Schönheit der antikisirenden Auffassung Nicola's, so tritt diese seine neue Richtung doch erst vollständig hervor an den Sculpturen der Façade des Domes von Orvieto, wo sich zum ersten Male die Plastik gleichberechtigt neben die Malerei und die architektonische Zierform tritt. Die zahlreichen Reliefs bilden einen fortlaufenden Gedankencyklus, in weitläufiger Ausführung die ganze Geschichte vom Sündenfall bis zur Erlösung und eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthaltend. Sicherlich sind diese Cyklusdarstellungen auf deutsche Einflüsse zurückzuführen, da ja deutsche Künstler auch an der Façade zu Orvieto mit thätig waren. Aber Giovanni nahm den neuen Stil nicht in jener sanften Innigkeit und Milde auf, wie er im Norden überwiegend geübt wurde. Er wußte vielmehr seine größere Freiheit und Lebendigkeit zum Ausdruck tiefster Erregung und dramatischer Leidenschaft zu schärfen, und verband damit für die Composition eine seltene Fülle geistreicher Motive. Diese echt dramatische Leidenschaft zeigt sich besonders in den Reliefs an der Kanzel zu Pistoja; in der nämlichen Stadt befindet sich auch in der Johanneskirche das von den Gestalten des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe getragene Weihwasserbecken. Daß Giovanni auch in freien Statuen Großartiges leistete, beweisen seine Madonnenstatuen, von denen jene berühmte „Madonna del Fiore" am zweiten Südportal des Domes zu Florenz die trefflichste ist und allen früheren derartigen nordischen Versuchen ebenbürtig zur Seite steht. Zwar fehlt dieser Madonna jene tiefere Innigkeit der Empfindung, wie sie den nordischen Werken innewohnt, dafür aber fesselt das Bild durch Adel und Hoheit, sowie durch vollendete Schönheit und wahrhaft königliche Anmuth.

Daß ein Mann, der zum ersten Male dem nationalen Kunstgeist Bahn brach, bei dem nationalen Selbstgefühl der Italiener Anklang fand und Begeisterung für sich erweckte, ist klar und ebenso ist es selbstverständlich, daß um einen solchen Meister zahlreiche Schüler sich sammelten. Wir können darum mit Recht sagen, daß eigentlich Giovanni Pisano der Begründer der nationalen Bildhauerkunst Italiens ist, und daß Donatello und Michelangelo nur die höchsten

Entwicklungspunkte der von Giovanni Pisano angebahnten Kunstrichtung repräsentiren.

Zu seinen tüchtigsten Schülern zählen seine Mitarbeiter am Dome zu Orvieto: Agostino und Angelo aus Siena, die Verfertiger des Grabmals des Bischof Guido Tarlati von Arezzo im Dome daselbst (1300), welches die Form eines Altaraussatzes mit der eines Grabmales verbindet und mit sechzehn Reliefstafeln, welche Scenen aus dem Leben des Bischofs darstellen, geschmückt ist. Hervorragend durch Erfindungsgeist und Tiefe der Ideen ist Giotto, der Maler und Plastiker zugleich war (1276—1336). Die sinnreichen Sculpturen am Glockenthurm und an der Façade des Domes zu Florenz sind seine Erfindung, aber nicht alle sind von ihm ausgeführt worden, vielmehr sind die meisten dieser Werke nach Giotto's Zeichnungen durch seinen Zeitgenossen Andrea Pisano gebildet worden. Geben die Reliefs am Glockenthurme zu Florenz die Entwicklungsgeschichte des menschlichen Lebens, beginnend mit der Erschaffung des ersten Menschen und endigend mit der Läuterung und Verklärung des menschlichen Geschlechtes durch die Kraft des Christenthumes in den Gnadenmitteln der Kirche, so stellen die Reliefs an den Bronzethüren des Baptisteriums zu Florenz, dem Hauptwerke Andrea's Pisano, die Lebensgeschichte des heiligen Johannes des Täufers in achtundzwanzig Feldern dar, während acht andere Felder allegorische, die Haupttugenden sinnbildende Figuren enthalten. Durch diese Bronzethüren ist Andrea der Erneuerer der Erzbildnerei geworden und zugleich auch der Erneuerer oder Wiederentdecker des echten Reliefstiles. Das ganze Werk, dergleichen die Erzbildnerei seit dem Untergange der Antike keines mehr hervorgebracht, gehört zu den reinsten und schönsten Erzeugnissen der gesammten mittelalterlichen Kunst.

Haben sich Nicola, Giovanni und Andrea in den schwierigsten Stellungen des Nackten meisterhaft mit Verständniß und Keuschheit zu behaupten gewußt, so erreichte Andrea's Sohn Nino Pisano in seiner liebenswürdigen, das Kind säugenden Madonna in der Kirche S. Maria della Spina zu Pisa besonders in der Gewandbehandlung eine vorzügliche Weichheit und Schönheit. Ueberhaupt ist Nino durch Anmuth und Zartheit ausgezeichnet, während sein Bruder Tommaso weniger bedeutend ist. Noch sind zu nennen die toscanischen Bildhauer: Cinello, Alberto di Arnoldo, Nicola di Piero Lamberto, vor allen aber der bedeutendste toscanische Meister aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, nämlich Andrea di Cione, bekannter unter dem Namen Orcagna (Orgagna) 1329—1389 (1376?).

Wie beinahe alle genannten bedeutenden Künstler war auch Orcagna Architekt, Bildhauer und Maler zugleich und leistete in allen drei Künsten Großes. Sein bestes Sculpturwerk ist der Altartabernakel in Or San Michele zu Florenz (1359), ein Werk, an welchem sich Alles, was die italienische Kunst von decorativen Mitteln besaß, zu höchster Pracht und harmonischer Wirkung verbunden zeigt, so daß man nicht fehl gehen wird, wenn man es als das glänzendste Decorationswerk der Welt bezeichnet. Statuen und Reliefs wechseln in kluger Anordnung und in feinster Anschmiegung an die architektonischen Gliederungen. Den Inhalt der Reliefs bilden vorzugsweise Scenen aus dem Leben Mariens, unter denen die Darstellung ihres Todes und ihrer Himmelfahrt auf der Rückseite des Tabernakels besonders hervorgehoben zu werden verdient.

In der Goldschmiedekunst zeichneten sich aus Orcagna's Vater, Cione, der für das Baptisterium zu Florenz einen Altar in getriebenem und vergoldetem Silber fertigte; ferner Giglio aus Pisa und Andrea di Jacopo d'Ognabene, Pierro aus Florenz und Leonardo di Sergiovanni, gleichfalls ein Florentiner, welche vier Künstler an der Ausschmückung des Altars (Antependium) in der St. Jakobskapelle im Dome zu Pistoja thätig waren. Den Abschluß und die Vollendung erhielt dieses vorzügliche Werk durch Meister Pietro, den Sohn eines deutschen Künstlers Heinrich, der von 1386 bis 98 noch vier Heiligenstatuetten, eine Verkündigung und Anderes hinzufügte.

Die Künstler und deren Werke im ehemaligen Großherzogthum Toscana geben uns einen Begriff von der hohen Blüthe der plastischen Kunst in Italien um diese Zeit. Von Toscana aus verbreitete sich diese Kunstrichtung auch in die übrigen Provinzen Italiens und zwar zunächst in die Lombardei, wo der aus Pisa gebürtige Giovanni di Balduccio in der Kirche St. Eustorgio zu Mailand das Denkmal des Petrus Martyr fertigte (1339), ein Werk, das seiner Composition nach zu den vorzüglichsten gehört, in Bezug auf Ausführung aber Manches zu wünschen übrig läßt. Seinem Schüler Bonino da Campiglione wird zugeschrieben das Denkmal des heiligen Augustinus im Dome zu Pavia (1362), ein Prachtwerk ersten Ranges, das fünfzig Reliefs und fünfundneunzig Statuen enthält. Indeß ist es zweifelhaft, ob dieser Künstler es gefertigt, während er zuverlässig der Erbauer des großartigen Grabdenkmals ist, welches sich zu Verona Can Signorio della Scalla († 1375) setzen ließ, welches das reichste unter den Grabmälern der Scaliger ist. Sind diese auch von geringerem

künstlerischem Werthe, da die Sculpturen an denselben schon eitle, materielle Prunksucht äußern, so sind sie insofern bemerkenswerth, als sie die ersten Monumente sind, welche der moderne Despotismus sich unabhängig von religiösen Rücksichten errichtet hat. Sie stehen nicht mehr in der Kirche, verschmähen absichtlich die Weihe des geheiligten Ortes und treten als bewußte Verherrlichung der Gewaltherrschaft unter freiem Himmel der Oeffentlichkeit entgegen.

Auch nach Venedig ist der neue Stil von Toscana aus gebracht worden, wo er zunächst in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts am Dogenpalast durch Pietro Baseggio und Filippo Calendario zur Anwendung gebracht wurde und sich am längsten erhielt, indem noch 1438 und in den folgenden Jahren diese Richtung vertreten wurde durch Giovanni Buono und seinen Sohn Bartolomeo, welch Letzterer erst 1463 die Porta della Carta vollendete. Im Kirchenstaat ist besonders Bologna bemerkenswerth, wo der Venetianer Lanfrani, ein Schüler des Giovanni Pisano, in St. Domenico das Grabmal des Taddeo Pepoli und jenes des Rechtsgelehrten Calderini gearbeitet hat. In St. Francesco zu Bologna ist der Prachtaltar ein Werk der zwei Brüder Paolo und Giacomello delle Massegne, welche als Schüler von Agostino und Angelo bezeichnet werden. Auch stammen von diesem Brüderpaar in St. Marco zu Venedig mehrere Statuen auf dem Lettner des Hauptchores und den Lettnern der Seitenschiffe, die in Bezug auf Kopfbildung und Gewandung voll Weichheit und Rundung sind.

Von den übrigen Städten Italiens ist nur noch Neapel als eine Pflegstätte der Plastik zu erwähnen. Zwar sollen Nicola und Giovanni Pisano persönlich in Neapel thätig gewesen sein, aber die neapolitanischen Künstler haben den pisanischen Stil am wenigsten vollkommen sich angeeignet und entwickelt. Ueberhaupt beschränkt sich die bildende Kunst vorzugsweise auf die Herstellung von Grabdenkmälern, die alle so ziemlich gleich sind. Besonders sind mehrere solcher Grabdenkmäler in der Kirche St. Chiara und in St. Giovanni a Carbonara. Als Künstler werden genannt die beiden Masuccio, der ältere im dreizehnten, der jüngere im vierzehnten Jahrhundert, während im fünfzehnten Jahrhundert Andrea Ciccione thätig war. Den streng kirchlichen Stil zeigt in Neapel die Brüstung des Orgelchores in St. Chiara, die mit Reliefdarstellungen von Scenen aus dem Leben der heiligen Katharina geschmückt ist.

III. Abschnitt.

§. 72.

Verbindung christlicher und antiker Elemente.

Wir sind nun bis in's fünfzehnte Jahrhundert vorgedrungen und haben damit jenen Zeitpunkt erreicht, der das Wiederaufblühen der antiken Bildung mit sich brachte, wo also die Periode der Renaissance ihren Anfang nimmt. Es wird diese Periode verschieden beurtheilt, je nachdem der Beurtheilende auf einem Standpunkte steht. Wir haben uns schon in der Geschichte der Architektur über den Geist dieser Zeit ausgesprochen und müssen nach allem dort Gesagten behaupten, daß mit dem Beginne der Renaissance auch der Verfall der christlichen Kunst beginnt. In der Architektur ist der Verfall unverkennbar, und in der Bildhauerkunst diesen Verfall nachzuweisen, ist nicht schwer. Nach Dem, was wir im Allgemeinen über die Aufgabe der Plastik gesagt, und nach Dem, was wir über die christliche Plastik geäußert, müssen wir in einem plastischen Kunstwerk die angemessene und schöne Verkörperung eines gewissen geistigen Inhalts, einer großen Idee erblicken. Ist die Form der Idee unangemessen und vermag sie den geistigen Inhalt derselben nicht wiederzuspiegeln, so können wir in derselben vielleicht eine regelgerecht gearbeitete Körpergestalt, aber kein Kunstwerk in strengem Sinne des Wortes erblicken. Da nun die heidnischen Formen unmöglich den Inhalt des christlichen Glaubensinhaltes und Religionsbegriffes angemessen darzustellen vermögen, so ergibt sich zwischen Form und Inhalt ein Zwiespalt und ein Mißverhältniß, es fehlt die Harmonie des Aeußeren und Inneren, ohne Harmonie aber gibt es kein Kunstwerk.

Zwar hat man auch in den früheren Zeiten die Formvollendung der antiken Kunst hochgeachtet und sie als nachahmungswerthes Muster angesehen und auch der von uns so sehr gerühmte Andrea Pisano hat die Apostelfürsten Petrus und Paulus wie antike Triumphatoren mit Lorbeerkränzen geschmückt. Dieß war eine Ungehörigkeit, aber in einem minder wesentlichen Punkte. Aber einer so extremen und einseitigen Begeisterung für die antike Form, wie sie in der Renaissancezeit in Schwung kam, hat sich kein Jahrhundert schuldig gemacht. Tadeln wir das Streben nach Formenschönheit? Nichts sei ferner

von uns als dieses. Haben wir denn nicht selbst als zu erstrebendes Hauptziel der christlichen Plastik aufgestellt die Darstellung einer schönen Seele in einem schönen Leibe? Was wir tadeln ist die ausschließliche Rücksichtnahme auf die Form und das Außerachtlassen des geistigen Gehaltes.

War man im Mittelalter auf dem besten Wege, an die Idee der Plastik immer mehr und mehr hinanzukommen, so hat sich die Plastik der Renaissance von diesem Ideal wieder mehr entfernt. Denn, was man früher nie gewagt, kirchlichen Gegenständen ein heidnisches Gepräge zu geben, Heidnisches und Christliches mit einander zu vermischen, das geschieht jetzt. Michel Angelo wagte es, Christo Jupiterszüge zu geben, Maria erhielt einen Junokopf u. s. w. Man wird also dem biederen Kreuser nicht ganz Unrecht geben können, wenn er sagt, daß Michel Angelo, der sich schon von Jugend auf dem Heidenthume zuwandte und an einem Torso und am unchristlichen Nackten mehr Gefallen fand als an christlicher Zucht und Milde, der Einführer des sinnlichen Heidenthums in die Kunst sei. Auch können wir Winkelmann nicht widersprechen, wenn er den Michel Angelo als ein Irrlicht bezeichnete, wenn wir bedenken, welch' ein Widerspruch und welch' eine Unwahrheit darin liegt, das nur von Liebe erfüllte und ganz Liebe seiende Wesen des Erlösers mit einem nur Macht und Gewalt ausdrückenden Jupiterkopf auszudrücken. Das sind jedenfalls bedeutende Mißgriffe, welche gegen die erste Voraussetzung der Kunst, die innere Wahrheit, verstoßen.

So sehr nun solche Mißgriffe zu tadeln und zu bedauern sind, so wäre es doch ungerecht, wollten wir verschweigen, daß durch die nun völlig zur Herrschaft gelangte realistische, auf Naturwahrheit und Formenschönheit abzielende Richtung der Plastik auch wesentliche Dienste geleistet wurden. Aber vortheilhaft war diese Richtung nur nach Einer Seite und zwar nach der untergeordneten hin, nachtheilig dagegen in der wesentlichsten Beziehung. War die christliche Kunst stark im Ausdrucke des Geistigen und schwach in der Behandlung des Formellen, so verwirft sich die Renaissance auf die Form und verleugnet den Geist. Und in dieser Beziehung hat Kreuser ein wahres, wenn auch derbes Urtheil niedergeschrieben in den Worten: „Wie hirnlos die Kunst werden kann, wenn sie den weihenden Gedanken verläßt, zeigt sich an Michel Angelo und der Welt, die einen Rumpf und Stumpf (Torso) bewundert, von dem kein Mensch weiß, was er vorgestellt hat oder vorstellen soll. Aber der Torso ist nackt, wie die Venus mit den schönen Hinterbacken, hat außerdem keinen Kopf, ist also ein Trost-

prediger für viele Künstler. Ich meine, wenn zu einem Kunstwerke nichts weiter gehört, als kein Geist noch Gehalt und kein Kopf, so sind weit bessere Kunstwerke auf allen. Straßen und wohlfeiler zu finden."

Ohne also die Sculptur der Renaissance einseitig tadeln, oder einseitig rühmen zu wollen, erkennen wir vielmehr das Nachtheilige wie das Vortheilhafte derselben an und betrachten sie als einen, fast möchten wir sagen nothwendigen, Gegensatz gegen die früher einseitig betriebene zu große Hervorkehrung des inneren Empfindungslebens. Beide Einseitigkeiten müssen überwunden werden, inneres Empfindungsleben und äußere schöne Form müssen miteinander verbunden werden. Und wir wollen gleich hier bemerken, daß der schon mehrmals unvortheilhaft angeführte Michel Angelo auch solche Werke geschaffen, die eben darum als Kunstwerke ersten Ranges gelten müssen, und die uns für die übrigen bereits gerügten Mängel dieses Meisters hinreichend entschädigen.

Ist nun der Realismus, die möglichst getreue Wiedergabe der schönen Körperform das eigentliche Ziel der Plastik dieser Zeit, so müssen wir bekennen, daß besonders Italien das Land war, wo diese Richtung durch die vorhandenen Werke der Antike besonders gepflegt wurde und am meisten Geltung gewinnen mußte. Obgleich wir schon früher in der Schule von Tournay diese Richtung hervortreten sahen (Claux Sluter), so treten doch „die romanischen Völker nunmehr in den Vordergrund und Italien als das Land der Antike wird Deutschland gegenüber der Boden, auf dem diese neu erwachte Geistesrichtung, diese moderne Antike wurzelte und üppige Blüthen trieb." Von Italien aus aber verbreitete sich der „Humanismus," die classische Bildung und mit ihr die davon bedingte Kunst auch in die übrigen Länder. Und wenn auch in Deutschland in den Werken der christlichen Künstler noch lange die Nachwirkungen des germanischen Stiles sichtbar sind, so siegt nach und nach auch hier die heidnische Renaissance über die christliche Kunst und artet zuletzt selbst, namentlich im achtzehnten Jahrhundert, in Schwulst und Geistlosigkeit aus.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir nun in Kürze — Alles aufzuführen würde bei der großen Masse viel zu weit führen — uns zu vergegenwärtigen suchen die Leistungen der

§. 73.

italienischen Bildnerei im fünfzehnten Jahrhundert.

Wie in der vorigen, so ist auch in der gegenwärtigen Periode Toscana diejenige Provinz Italiens, wo die Plastik die schönsten Blüthen hervortrieb. Was früher Nicola Pisano angestrebt, wird jetzt allseitig wieder aufgenommen, nämlich die Nachahmung der antiken Vorbilder und die getreue Nachbildung aller Formen, welche das Auge zu fassen vermochte.

Besprechen wir zuerst die Sienesische Schule, so ist als der erste Begründer der neuen Richtung daselbst zu bezeichnen der Sohn des Goldschmiedes Pietro d'Angelo, nämlich Jacopo della Quercia (1374—1438), der in verschiedenen Städten thätig war und sich durch Naturwahrheit der Auffassung und vollendete Durchbildung des Nackten auszeichnete. Von seinen vielen Arbeiten heben wir hervor das Grabmal der Ilaria del Caretto in der Sacristei des Domes zu Lucca, an welchem echt antik nackte Genien angebracht sind. Von den Bildwerken, mit denen er den Brunnen in Siena schmückte, erhielt er den Beinamen „della Fonte." Seine Meisterschöpfung aber und eine der anziehendsten Arbeiten der Zeit ist das Hauptportal an St. Petronio zu Bologna, dessen Bildwerke Klarheit des Reliefsstiles, weichen Schwung der Gewänder, lebendige Schilderung und naturwahre Durchbildung in sich vereinigen. — Ein Nachfolger Jacopo's war Niccolo dell Arca (1495), der mehrere Statuetten am Deckel der Arca des heiligen Dominikus zu Bologna fertigte. Sonst mag von Quercia's Schülern angeführt werden Urban da Cortona, von welchem die Statuetten der Heiligen Ansanus und Felicianus am Casino de' Nobili zu Siena stammen. Am Ende der Epoche schließt die sienesische Sculptur mit dem Hauptalter der Kirche Fontegiusta vom Jahre 1517; besonders gehört an diesem Werke, welches eine der edelsten Schöpfungen der Zeit ist, der von drei Engeln beklagte todte Christus zu dem Schönsten dieser Schule.

Während Quercia in Siena thätig war, begründete den neuen Stil in Florenz Lorenzo Ghiberti (von 1381—1455), einer der epochemachenden Bahnbrecher in der Kunstgeschichte und zugleich einer der größten Plastiker aller Zeiten. Mit genialer Kraft und gründlichen Kenntnissen der Natur wie der Antike verband er einen christlich frommen Sinn und wußte seinem Stoffe ein tief christliches Gepräge

zu verleihen. Mit einem herrlichen Bronzerelief,[1]) das Opfer Isaaks darstellend, errang er (1401) über sechs concurrirende Künstler, worunter Quercia und Donatello, den Preis und legte mit diesem gelungenen Erstlingswerke den Grund zu seinem Ruhme. 1403—1424 fertigte er für das Baptisterium zu Florenz das nördliche Portal, welches er mit zwanzig Reliefdarstellungen schmückte, aus welchen eine jugendliche Fülle und ein Hauch religiöser Ehrfurcht spricht. Von den während derselben Zeit gefertigten drei Statuen zeigt die des heiligen Johannes des Täufers in der Kirche Or San Michele noch das christliche Gepräge, während jene des heiligen Matthäus nach antikem Motiv gearbeitet ist. Von höchster Vollendung ist die harmonisch bewegte Jünglingsgestalt des heiligen Stephanus. Sein Hauptwerk aber sind die beiden Erzthüren am Hauptportal des Baptisteriums zu Florenz, die in zehn großen Feldern Scenen aus dem alten Testamente darstellen. Bekanntlich äußerte Michel Angelo von diesen Thüren, daß sie würdig seien, die Pforten des Paradieses zu sein.[2]) Allein trotz dieser Anerkennung muß man sagen, daß sich hier die Bildnerei an der Hand eines großen Meisters auf verbotenem Gebiete ergeht, indem Ghiberti dem malerischen Zuge der Zeit zu viel nachgebend, diese plastischen Gruppen gleich Gemälden in perspectivisch abgestuftem Plan und mit reichen landschaftlichen und architektonischen Hintergründen sich entwickeln ließ. So vollendet nun auch die Durchführung der Formen, so edel und schön die Behandlung der Gewandung, so gelungen der Fluß der Linien ist, so sehr besonders die nackten Theile durch bewunderungswürdige Weichheit sich auszeichnen: so kann man doch nicht umhin, diese von Ghiberti angebahnte Richtung als eine verkehrte zu bezeichnen, die der Plastik nicht zum Heile gereichen konnte.

Uns mit diesem Hauptwerke des großen Künstlers begnügend, wollen wir mit Uebergehung des großen Baumeisters Filippo Brunellesco, von dem außer seiner in Concurrenz mit Ghiberti entstandenen Opferung Isaaks ohnehin nur ein schönes hölzernes Crucifix zu nennen ist, zu dem dritten größten Plastiker Italiens in diesem Jahrhundert übergehen, nämlich zu Donato di Betto Bardi (1386 bis 1468), meist nur **Donatello** genannt, der besonders in Florenz und Padua thätig war. Ausgehend vom Studium der Antike löst er sich bald los von den Fesseln harmonischen Flusses und zieht es vor in

---

[1]) Ghiberti war fast ausschließlich Erzarbeiter.

[2]) Ein neuerer Kunstkenner bezeichnete sie als den Triumph der modernen Sculptur.

herber Natürlichkeit scharfe Charakteristik zu geben, den Ausdruck des Lebens und der Leidenschaft in schärfster Formbezeichnung zur Herrschaft zu bringen. Seine Werke sind sehr zahlreich; sie athmen Kraft und Feuer. Die Ruhe der Linie in der Composition beachtete er wenig oder gar nicht. Eine in leidenschaftlicher Bewegung zerknitterte Falte eines Gewandes galt ihm mehr als Fluß und Schmiegung der Gruppen. Zwar war dieser Meister in Bronze, Marmor und Holz gleich geschickt, doch war er mit besonderer Vorliebe Bronzearbeiter. Wie in Bezug auf das Material, so ist er auch hinsichtlich der zu bildenden Gegenstände sehr vielseitig, in Profanen und kirchlichen Aufgaben thätig; doch ist er in letzteren minder glücklich, da ihm die nöthige Weihe der Ruhe fehlt. — Von seinen Statuen sind besonders hervorzuheben die der Heiligen Petrus, Marcus und Georg, welche er für Or San Michele arbeitete. Als ganz besonders gelungen aber wird die letztere, die jugendlich rüstige, ritterliche Gestalt des heiligen Georg bezeichnet. Sind diese drei, sowie auch die drei anderen Statuen an der Façade des Glockenthurmes zu Florenz vortreffliche Marmorarbeiten, so ist eine seiner wichtigsten Erzarbeiten die colossale Reiterstatue des venezianischen Feldherrn Francesco Gattamelata vor S. Antonio zu Padua, besonders deßhalb bedeutsam, weil hier zum ersten Male seit der Römerzeit der monumentalen Sculptur auf offenem Platze unter freiem Himmel Geltung verschafft wird. Trotz übermäßiger Charakteristik ist dieses Denkmal durch die Fülle des Lebens und der Kraft ein vorzügliches Werk.

Bei seiner Vorliebe für scharfe Charakteristik und individuelle Züge, welche Vorliebe ihn oft so weit brachte, daß er den Heiligen allbekannte lebende Porträts unterschob, mußte Donatello besonders im Porträtfach sehr tüchtig sein. Zeuge dessen ist die vergoldete Erzfigur des Papstes Johann XXIII. im Baptisterium zu Florenz, ein den Charakter des Papstes gut zeichnendes Werk. Von den unschönen, skeletartigen, seine Abneigung gegen die Ascese bekundenden Statuen des heiligen Johannes und der heiligen Magdalena wollen wir schweigen.

Was Donatello als Reliefbildner leistete, ist zu ersehen aus vielen derartigen Werken, von denen wir nur hervorheben wollen die die Leidensgeschichte darstellenden Bronzereliefs der beiden Kanzeln in St. Lorenzo zu Florenz, besonders aber die Stuckreliefs an den Wänden der alten Sacristei in eben derselben Kirche, die besonders den Meister als bedeutenden Plastiker erkennen lassen. In der Reliefdarstellung der Grablegung in der St. Antoniuskirche zu Padua ist besonders die ganze Gewalt des Schmerzes in den Figuren meisterhaft

wiedergegeben. Obwohl er vorzugsweise die Kraft und das Leidenschaftliche darzustellen liebte, so verstand er doch auch das Zarte und Liebliche zu behandeln, wie seine Kinderfiguren, mit denen er gerne Kanzeln und Orgeln schmückte, beweisen.

Die durch Donatello eingeführte Darstellung des Bewegten und Leidenschaftlichen mußte dem lebhaften Naturell der Italiener besonders zusagen, weßhalb es uns auch nicht auffallen kann, daß Viele diesen Meister nachahmten. Ehe wir jedoch von diesen Schülern reden, müssen wir noch einen Zeitgenossen des Meisters betrachten, der besonders das Naive und Anmuthige, das Liebliche und Weiche darzustellen suchte. Es ist dieß Luca della Robbia (1400—1481), der nicht nur Werke in Marmor fertigte (wie die singenden und musicirenden Mädchen und Knaben in dem Friese an der Orgelbrüstung des Domes in Florenz, voll köstlicher Naivetät und Anmuth, so daß wohl nirgends in der neueren Plastik das Kinderleben frischer und anziehender geschildert wurde,) sondern auch in Erz arbeitete, und in der Bronzethüre zur Sacristei des Domes in Florenz ein Werk schuf, das durch die feine Reliefdarstellung der großartig stilisirten Figuren den Leistungen Ghiberti's an die Seite gestellt werden kann.

Besonders aber ist Luca della Robbia in der Geschichte der Plastik von Bedeutung als der Erfinder einer neuen Art von Plastik, als der Schöpfer der Teracotten, d. h. plastischer Arbeiten aus gebranntem und glasirtem Thon, meist in weißer Farbe auf lichtblauem Grunde und mit geringen Zusätzen von gelb, grün und violett durchgeführt. Da die Dauerhaftigkeit dieser Werke eine mannigfaltige Verwendung im Innern und Aeußern der Gebäude gestattete, so finden sich derlei Arbeiten sehr häufig nicht nur in Florenz und in Toskana überhaupt, sondern selbst von fernen Ländern wurden Bestellungen gemacht, so daß der Meister trotz seiner zahlreichen Schule kaum den Aufträgen genügen konnte. Wir verzichten auf jede Aufzählung der Werke und bemerken nur, daß trotz der ungeheuren Anzahl wenig Abwechslung in den Gegenständen der Darstellung herrschte, so daß sich fast immer dieselbe Aufgabe wiederholte. Besonders oft wiederholt sich die Darstellung der Madonna mit dem Kinde, ein Thema, das er vielfach variirte, aber stets mit gleicher Anmuth und Holdseligkeit darzustellen wußte.

Von den zahlreichen Schülern und Nachfolgern Luca's erwähnen wir seinen Neffen Andrea (1437—1528) sammt seinen Söhnen Giovanni Girolamo, Luca und Ambrogio, ferner die Gebrüder Ottariano und Agostino di Duccio aus Florenz, deren Arbeiten

jedoch wegen ihrer überreichen Anlage gegen Robbia's mustergiltige Ruhe zurückstehen müssen.

Trotz des Anklanges, den die Teracotten fanden, gewann doch Donatello durch seinen energischen Naturalismus auf die Mitstrebenden und Nachfolgenden einen größeren Einfluß. Wir nennen von seinen vielen Schülern nur einzelne und zwar zuerst einen der thätigsten und einflußreichsten Künstler der Zeit, nämlich Andrea Verrocchio (1432—1488), der in Silber und Gold, in Erz und Marmor arbeitete und auch als Maler berühmt war. Besonders aber verstand Verrocchio die technische Bearbeitung des Marmor, wie nicht leicht Einer vor ihm. Besonders berühmt ist sein Marmorrelief in den Uffizien zu Florenz, das den Tod der Gemahlin des Francesco Tornabuoni im Wochenbette darstellt, das zwar der idealen Auffassung entbehrt, aber den Schmerz der Angehörigen ergreifend schildert. Ueberhaupt strebt dieser Künstler nicht nach idealer Verherrlichung, sondern vorzüglich nach Ausprägung des individuellen Lebens, wie in dem ehernen Reiterbilde des Generals Bartolomeo Colleoni vor der Kirche St. Giovanni e Paolo in Venedig. Sein gediegenstes Werk ist die große Bronzegruppe in einer Nische von Or San Michele zu Florenz, welche Christum mit dem ungläubigen Thomas darstellt, der die Wundmale des Herrn untersucht.

Auch schreibt man dem Verrocchio die Erfindung des Abgusses von Theilen des menschlichen Körpers in Gyps zu, welche Erfindung von Orsino auf Wachs übertragen wurde.

Dem Verrocchio verwandt ist der besonders durch vortreffliche Technik im Erzgusse ausgezeichnete Bildhauer und Maler Antonio Pallajuolo (1433—1498), von dem das treffliche Bronzerelief des Gekreuzigten mit den Marien und den Aposteln zu Florenz, und das prächtige Grabmal des Papstes Sixtus IV. in der Sakramentskapelle von St. Peter zu Rom stammt.

Eine neue Form des Grabmals für Florenz und das übrige Italien stellte in Verein mit mehreren anderen verwandten Künstlern Antonio Rossellino (1427—1490) fest, indem sie an den Unterbau Genien mit Fruchtschnüren und andere antike Decorationen anbrachten. Ueber dem Unterbau ruht der Sarkophag in einer von verzierten Pilastern versehenen Nische, während in dem Bogenfelde gewöhnlich ein von Engeln gehaltenes Medaillon mit dem Brustbilde der Madonna angebracht ist. Eines der schönsten derartigen Werke ist das Grabmonument des Kardinal Jakob von Portugal in St. Miniato bei Florenz. Einer der glücklichsten Nachfolger Donatello's war der durch

das Grabmal des Carlo Marzappini berühmte Desiderio da Selignano, so wie auch dessen Schüler Mino da Fiesole (1400 bis 1486) durch den Reiz der Decoration bemerkenswerth ist und bedeutend durch seine Fruchtbarkeit, durch die er die Verbreitung des neuen Stiles in ganz Italien am meisten förderte. Zu den Besten des Jahrhunderts gehört der berühmte Verfertiger der berühmten, mit trefflichen Reliefdarstellungen der Geschichte des heiligen Johannes des Täufers geschmückten marmornen Taufnische im Dome zu Pistoja, Andrea Ferucci, der bis 1526 lebte. Einer der bedeutendsten und dabei liebenswürdigsten Künstler der Zeit ist noch Benedetto da Majano (1442—1498), der in Holzschnitzerei wie in der Marmorsculptur tüchtig war. Seine Hauptwerke sind das Marmorgrab des Filippo Strozzi in der Kirche St. Maria Novella zu Florenz mit einer sehr schönen Madonna, und dann die schöne Marmorkanzel in Sta Croce zu Florenz, mit Reliefs aus der Geschichte des heiligen Franziskus, aus denen des Künstlers geistige Verwandtschaft mit Ghiberti rein hervorleuchtet.

So hätten wir denn, zwar nicht alle, wohl aber die bedeutendsten und für die Entwicklung der Kunst einflußreichsten Künstler der Sienesischen und Florentinischen Schule angeführt. Aus dem übrigen toskanischen Gebiete hat nur Lucca einen bedeutenden Meister hervorgebracht in der Person des Matteo Civitati (1435—1501), dessen schöne, edel durchgebildete Werke hauptsächlich im Dome seiner Vaterstadt sich finden, wie die beiden Grabmäler des Pietro da Noceto und des Domenico Bertini, die Statue des heiligen Sebastian, der Altar des heiligen Regulus und die drei Heiligenstatuen des Regulus, Stephanus und Johannes des Täufers, die zu den vollendetsten Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts gehören.

In Oberitalien sind um diese Zeit zwei Schulen zu nennen, in denen für die Plastik etwas, wenn auch nicht so viel wie in Toskana geleistet wurde, nämlich die venetianische und die paduanische. Wir haben schon im vorigen Jahrhundert gesehen, daß von Toskana aus die gothische Kunstübung nach Venedig verpflanzt wurde und dort sich am längsten behauptet hatte. Erst in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts vermittelte der schon oben genannte Bartolomeo Buono in der Portallunette der Scuola di St. Marco den Uebergang zur naturalistischen Richtung, die sich dann in dem plastischen Schmucke der Porta della carta vollkommen ausprägte und von den nachfolgenden

Künstlern festgehalten wurde. Paßt ja dieser Stil ganz vorzüglich zu dem aristokratischen Geist und der Prunkliebe der Venetianer, zu deren Verherrlichung durch prächtige Grabdenkmäler denn die Kunst auch vorzugsweise dienen sollte. So ist denn auch das erste Werk, das den Renaissancestil vollkommen zur Geltung brachte, das Grabmal des Dogen Niccolò Tron (1473—76), das Antonio Bizzo oder Breyno in der Kirche von St. Maria de' Frari gearbeitet hat. Auch die großen Marmorstatuen von Adam und Eva im Dogenpalast sind von diesem Meister. Pyrgoteles meißelte im Tympanon der Kirche Madonna de' Miracoli ein edles Gebilde einer Madonna, während Antonio Dentone für die Kirche St. Giovanni e Paolo in Venedig eine Ex-Voto-Gruppe von vorzüglicher Schönheit und in der Sakristei von St. Maria de Salute eine ausdrucksvolle Reliefdarstellung der Kreuzabnahme lieferte. —

Sodann beherrscht die Künstlerfamilie der Lombardi die Kunst von Venedig, nämlich der uns schon als Baumeister des Palazzo Vendramin bekannte Pietro, der in der Behandlung der Gewänder dem unruhigen Stile Donatello's folgte. Sein Hauptwerk ist das Grab des Dogen Pietro Mocenigo in St. Giovanni e Paolo, eine sehr würdevolle Arbeit, ja ein Prachtwerk, bei dessen Ausführung ihn seine beiden Söhne Antonio und Tullio unterstützten. Letzterer ist der Bedeutendere. Von ihm sind mehrere Reliefs erhalten, unter denen wir besonders das große Altarrelief in der Kirche St. Giovanni Crisostomo hervorheben, welches in eigenthümlicher Auffassung die Krönung Mariens darstellt, indem der von den Aposteln umgebene Christus der vor ihm knieenden Jungfrau die Krone aufsetzt.

In Verbindung mit seinem Bruder Antonio arbeitete er mehrere Reliefs in der Kapelle des heiligen Antonius zu Padua, wo das neunte, in welchem der Heilige ein kleines Kind durch ein Wunder zum Reden bringt, damit es von der Unschuld seiner Mutter Zeugniß gebe, von Antonio stammt, der sich mehr der Antike anschloß. Noch haben wir den Alessandro Leopardo zu nennen, der den Guß der von Verrocchio entworfenen Reiterstatue des Colleoni vollendete und das herrlichste aller Dogengräber Venedigs schuf, das des Andrea Vendramin im Chore von St. Giovanni e Paolo. „Es ist überaus großartig mit einem freien Blik für die Gesammtwirkung componirt, mit sehr vielen Figuren in einem einfachen antikisirenden Stil geschmückt, nur der zierliche Faltenwurf zeigt die den Venetianern eigene Trockenheit, die jedoch durch die holdselige Anmuth mancher Köpfe aufgewogen wird."

In der Schule von Padua herrscht ganz Donatello's Einfluß in seinem Schüler Bellano, der die Bronzereliefs an den Chorstühlen der St. Antoniuskirche fertigte, die indeß wirr und stillos gehalten sind, wogegen die Reliefs des Andrea Briosco (auch Riccio genannt) eine antikisirende Anordnung zeigen. Von diesem letztgenannten Meister stammt auch der elf Fuß hohe Candelaber für die Osterkerze in der Antoniuskirche zu Padua, der aber durch die schwelgerische Fülle von Details so überladen ist, daß die Form in den Formen erstickt. Ein talentvoller Schüler Donatello's in Padua ist Giovanni aus Pisa, der einen Altar aus gebranntem Thon aufführte, mit Hochreliefs von Teracotta, die Madonna zwischen sechs Heiligen darstellend. Bevor wir aus dem venetianischen Gebiete uns entfernen, müssen wir noch in Verona einen Augenblick stille halten, um uns jenes Bronzegrab zweier paduanischer Aerzte aus der Familie della Torre anzusehen, in welchem der oben genannte Andrea Briosco ein Werk lieferte, das wir fast als eine Travestie bezeichnen möchten, indem er die heidnische Apotheose an die Stelle der christlichen Auffassung setzt. Welch ein Contrast ist doch in dem schönen, germanischen Baue der Kirche St. Fermo zu Verona dieses Grabmal, an welchem der glückliche Doctor dargestellt ist, wie er unter Sphinxen, Amoretten und Genien vor einer Statue der Minerva unter dem Schutze Apollo's und Hygieia's seine Vorlesungen hält! Dann sehen wir ihn auf dem Krankenbette von Apollo und den Parzen umgeben, während seine Angehörigen den Göttern Thieropfer darbringen, um seine Seele den Parzen zu entreißen. Doch scheinen diese Opfer fruchtlos geblieben zu sein, da der Gelehrte stirbt und an den Pforten der Unterwelt ankommt, wo ihn Charon erwartet, Gorgonen, Harpyien, Kentauren und Chimären in bedrohen. Doch legen zwei Genien Fürbitte für ihn ein und so wird er denn in paradiesischer Nacktheit von den Nymphen den Grazien vorgeführt und in den classischen Olymp versetzt. — Mit Recht bemerkt Pezolt: „Wenn schon in so entschiedener Weise die antike Richtung auf kirchlichem Gebiete am Tage lag, wie muß sie schon im Hause des Nobile eingewurzelt gewesen sein! Wohl kein Wunder, daß der corsische Imperator solche Inspiration entchristlichter Classicität als Trophäe an die Seine sleppen ließ," wo sie im Louvre aufbewahrt ist.

In der Lombardei blühten die Künstler: Antonio Amadeo, ein eifriger Anhänger der antiken Errungenschaften, Andrea Fusina, Tommaso Rodari, Giacomo della Porta und Guido Mazzoni. Die beiden ersteren Bildhauer arbeiteten mit anderen an der

Carthause bei Pavia, deren Sculpturwerke, besonders die ältern, das Gepräge großer Anmuth an sich tragen. Mazzoni arbeitet durchgehends in gebranntem Thon vom architektonischen Rahmen losgelöste Freigruppen in leidenschaftlichem Pathos und in solcher Uebertreibung des Schmerzes, daß die Gesichter zur Grimasse verzerrt werden. Der Lieblingsgegenstand seiner Darstellung ist der von den Seinen betrauerte Leichnam Christi im Schooße Mariens.

Die bedeutendsten neapolitanischen Plastiker dieser Zeit sind Andrea Ciccione, den wir schon oben genannt haben, und der in dem Grabmal des Königs Ladislaus in der Kirche St. Giovanni a Carbonara den Uebergangsstil repräsentirt. Ferner Angelo Aniello Fiore († 1504) und Guilielmo Monaco Tomaso Malvito aus Como, also ein Lombarde, vollendete die glänzende Marmordecoration der Krypta des Domes ganz im Geiste der spanischen Platereske.

§. 74.

Die italienische Bildnerei im sechzehnten Jahrhundert.

Hat uns das fünfzehnte Jahrhundert gezeigt, wie die Plastik an dem Studium der Antike zu einem vollständigen Realismus gelangt war, so wird sich uns im sechzehnten Jahrhundert unter abermaligem vertieften Studium der antiken Werke ein Aufschwung zum Idealen, zum Schönen und Erhabenen zeigen, der einen höheren, freieren Stil hervorrief, und es entwickelte sich eine Kunstrichtung, deren Leistungen einen Augenblick mit den Glanzwerken der antik-römischen Plastik wetteifern konnten. „Eine große Auffassung, eine breite, markige Behandlung, eine wahrhaft plastische Composition, das sind die Vorzüge der edelsten Werke dieser Zeit. Die Einzelgestalt, die Gruppe werden nicht mehr nach malerischen Gesetzen angelegt, sondern mit aller Energie und mit großem Erfolge wird nach klarer Entfaltung der Form, nach harmonischem Aufbau und ächt plastischer Durchbildung gestrebt. Selbst für die Gewandung erobert man für kurze Zeit jenes für die Bildnerei einzig wahre Princip zurück, das in der Antike herrscht, und dessen Ziel die Verdeutlichung der Gestalt in ihrem Bau und ihren Bewegungen durch den beseelten Fluß des Faltenwurfes ist. Nur das Relief bleibt auch in dieser Epoche, wenige Ausnahmen abgerechnet, in den Geleisen des malerisch überfüllten Stiles der früheren Zeit." Wir können sonach diese Zeit als die wahrhaft „goldene" für die

Plastik bezeichnen, als die Zeit der höchsten Blüthe derselben. Diese Blüthe war aber von kurzer Dauer. Der dann rasch eintretende Verfall hat seinen Grund nicht allein in der vollständigen Losreißung der Plastik von der Architektur, sondern vor allem in der Stellung, welche die Zeit zu ihren künstlerischen Stoffen einnahm. „Allerdings ist das religiöse Gebiet auch jetzt noch stark dabei vertreten, allein diese Gegenstände wurden in einer idealistisch antikisirenden Auffassung behandelt, die im tiefsten Grunde dem Wesen der religiösen Stoffe zu fremd war, um ein rechtes Leben von innen heraus entfalten zu können." Es trat also, wie wir in der Einleitung zur Geschichte der neueren Plastik (oben §. 72) bemerkten, ein Zwiespalt zu Tage, unter welchem der christliche Inhalt zunächst Schaden litt." Sobald aber — bemerkt ganz treffend Lübke — die Form höher geachtet und gepflegt wurde, mußte sie hohl und seelenlos werden, weil sie sich eben nur auf Kosten des Inhaltes so überheben konnte. Das ist und bleibt dann immer der Anfang des Manierismus. Verfielen diesem Dämon selbst die größten Meister, wie hätte er nicht für alle die kleineren, für die Nachbeter und Nachtreter, verhängnißvoll werden sollen. Vollends drängte aber der Geist der Zeit in die Allegorie hinein, und damit betrat man eine Bahn, auf welcher die Kunst, losgelöst von dem Gesammtbewußtsein, abgetrennt von der lebendigen Wechselwirkung mit dem Volksgeiste, gar bald seelenloser Nüchternheit, und subjectiver Spitzfindigkeit verfallen mußte.

a) Florentiner Meister.

Einer der größten Künstler, die jemals gelebt haben, ist **Leonardo da Vinci**, der in der Malerei eine neue Epoche einleitet. So ausgezeichnet er als Maler war, und so zahlreich die Werke sind, die er in dieser Kunst geschaffen, so war er doch auch in anderen Zweigen der Kunst und Wissenschaft bewandert, und leistete überall Tüchtiges. „Er war schon als Jüngling ein Meister in allen ritterlichen Uebungen, ein trefflicher Musiker, ein Improvisator von unerschöpflicher Fülle der Gedanken, und daneben ein Kenner der alten und neuen Literatur. Was er gehört oder gelesen hatte, vergaß er nie wieder. Er schrieb vorzügliche Gedichte, setzte sie in Musik und trug sie unübertrefflich vor, er verstand Mechanik, Physik, Anatomie; war ein trefflicher Ingenieur, Bildhauer, Erzgießer, Architekt — kurz ein Universalgenius, wie ihn selten die Natur geschaffen hat." Dieser geniale Meister hatte sechzehn Jahre an dem Thonmodelle für das kolossale Reiterbild des Francesco Sforza in Mailand gearbeitet,

welches Reiterbild so großartig angelegt war, daß einmalhunderttausend Pfund Erz zum Guß erforderlich waren. Leider wurde dieses Modell bei der Einnahme Mailands durch die Franzosen vernichtet, so daß der Guß nicht ausgeführt werden konnte, wodurch der bildenden Kunst ein Werk verloren ging, welches unter allen Werken der plastischen Kunst einen der ersten Plätze hätte einnehmen können.

Ist nun auch von Leonardo selbst kein Werk auf uns gekommen, so scheint doch sein hoher Geist auf mehrere Bildhauer seiner Zeit einen entscheidenden Einfluß geübt zu haben, so vorzüglich auf seinen Mitschüler bei Verrocchio, Giovanni Francesco Rustici (1470 bis c. 1550), der mehrere vorzügliche Werke ausgeführt haben soll, von denen jedoch nur eines, und zwar glücklicher Weise sein Hauptwerk, uns erhalten ist worden, nämlich aus der Erzgruppe des predigenden Johannes über dem nördlichen Portal des Baptisteriums zu Florenz. Auf Bestellung der Zunft der Kaufleute ausgeführt und 1511 vollendet besteht es aus den überlebensgroßen Statuen des Täufers Johannes, eines Pharisäers und eines Leviten, deren Formen in großartiger Freiheit aufgefaßt sind.

Ein anderer Meister, der den Einfluß Leonardo's erfahren und wahrscheinlich auch von Matteo Civitali berührt wurde, ist der in der Schule Pollajuolo's gebildete Andrea Contucci (1460—1529), der unter dem Namen Sansovino (eigentlich dal Monte San Savino) bekannt ist. — Mit Uebergehung seiner früheren Arbeiten in Florenz, in denen noch der Stil des fünfzehnten Jahrhunderts herrscht und der Meister noch in dem Einflusse Donatello's befangen ist, wollen wir nur einzelne Werke anführen, die er nach seiner Rückkehr nach Florenz (seit 1491 weilte er nämlich in Portugal) ausgeführt hat. Unter diesen ist nun eines seiner vollendetsten Werke (und überhaupt eine der schönsten und freiesten Schöpfungen der modernen Plastik) die seit 1500 gearbeitete Marmorgruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums zu Florenz. „Zum ersten Male ist hier die Behandlung der Formen eine vollendet freie und großartige, sowohl in dem unübertrefflich edeln nackten Körper Christi als in dem einfachen Gewande des Täufers, mit welchem die Kunst sich von der in's Kleinliche gehenden Zierlichkeit der früheren Epoche auf einmal lossagt." Auch für das Baptisterium zu Volterra arbeitete er 1502 das marmorne Taufbecken mit den Reliefs der vier Kardinaltugenden und der Taufe Christi. Und der Dom in Genua besitzt von ihm die aus dem Jahre 1503 stammenden Marmorstatuen einer äußerst schönen Madonna und des heiligen Johannes des Täufers. In den

Jahren 1505 und 1507 fertigte er für den Chor der Kirche St. Maria del Popolo zu Rom, wohin er von Papst Julius II. berufen worden war, die trefflichen Grabmäler der Kardinäle Ascanio Maria Sforza und Girolamo Basso della Rovere, welche als die herrlichsten Marmorgräber von ganz Italien bezeichnet werden. Die Anordnung ist noch im Wesentlichen die des vorigen Jahrhunderts, aber die Composition ist freier, die Eintheilung größer und klarer. Am älteren Monument zwar bauschen sich die Gewänder noch etwas, aber am jüngeren ist ein so klarer, harmonischer Fluß, ein so einfacher rhythmischer Wohllaut, daß die Körperformen wie bei der Antike sich rein und edel hervorheben. Die Gestalten sind sämmtlich so bewegt, daß die eine Schulter sich hebt und vordrängt, während die andere Seite stark eingezogen wird. Es ist das schon in der Antike herrschende, dann im dreizehnten Jahrhundert wiederentdeckte und nun neubelebte Princip des Gegensatzes („contraposto"), welches Andrea hier nicht ohne Monotonie, etwas ausschließlich handhabt, und dessen spätere manieristische Uebertreibung hier im zartesten Keime sich erkennen läßt. — In St. Agostino zu Rom schuf Sansovino 1512 auf Veranlassung des deutschen Prälaten Johannes Coricius die schöne Marmorgruppe, die heilige Anna und Maria mit dem Kinde vorstellend, und seit 1513 widmete er seine Kunstthätigkeit der reichen Marmorausschmückung des heiligen Hauses von Loretto, wobei indeß nur ein Theil von ihm selbst ausgeführt wurde. Das große Relief der Verkündigung arbeitete er um 1523, 1528 vollendete er die Geburt Christi mit anbetenden Hirten und Engeln. Nach seinem Tode führten seine Gehilfen und Schüler das Werk zu Ende. Von diesen werden besonders erwähnt Girolamo Lombardo, Domenico Lancia aus Bologna und Tribulo, der das Wunder von Loretto darstellte, nämlich, wie das heilige Haus von Engeln durch die Lüfte hinweggetragen wird. Dieser letztere, dessen Name eigentlich Niccolo Pericoli ist, aus Florenz gebürtig, lebte 1485—1550 und schuf auch selbstständig mehrere Werke, wenn auch im Geiste Sansovino's. So ist von ihm im Dome zu Florenz das Marmorbild des Apostels Jakobus, für das Grabmal des Papstes Hadrian VI. In der Kirche St. Maria dell' Anima schuf er die Statuen der Tugenden in den kleinen Seitennischen und wahrscheinlich auch die das Monoment schmückenden Reliefs, während die liegende Gestalt des Papstes von Michelangelo Sanese gearbeitet ist. In Bologna schmückte er gegen 1525 die Seitenportale der Façade von St. Petronio, für welche Kirche er auch drei Reliefs mit Geschichten des Moses und das Marmorrelief der Himmelfahrt Mariens arbeitete,

welche Werke zu den reinsten und anziehendsten Schöpfungen der Zeit gehören. Ein anderer Mitarbeiter an der Casa Santa zu Loretto war Francesco da Sangallo (1498—1570), von welchem die Marmorgruppe der Madonna mit der heiligen Anna auf dem Altare von Or San Michele zu Florenz und das Grabmal des Angelo Marzi Medici in der Kirche der Annunziata stammen.

Benvenuto Cellini (1500—1572) ist vorzüglich durch seine Goldschmiedearbeiten berühmt, zu denen das berühmte Salzfaß in der Ambraser Sammlung zu Wien und ein Schild in Windsor Castle gehören. Von Franz I. nach Frankreich berufen, war er an der Ausschmückung des Schlosses zu Fontainebleau betheiligt. Für die Loggia de' Lanzi zu Florenz arbeitete er das Erzbild des Perseus und die Sammlung der Uffizien bewahrt eine vorzüglich ausgeführte überlebensgroße Erzbüste Cosimo's I.

Ein jüngerer Meister aus Sansovino's Schule ist Vincenzo Danti (1530—1576), der für das südliche Portal des Baptisteriums zu Florenz in einer lebensgroßen Erzgruppe die Enthauptung Johannes des Täufers darstellte, dessen knieende Gestalt als ein reiner Nachklang des Sansovinischen Johannes erscheint. In früher Jugend (1555) arbeitete er die Erzstatue des Papstes Julius III. auf dem Domplatze von Perugia. Eine allegorische Darstellung lieferte er in jener Marmorgruppe, die jetzt im Garten Boboli zu Florenz sich befindet, wo ein Jüngling einen an Händen und Füßen gebundenen Alten aufheben und forttragen zu wollen scheint. Daß damit der Sieg der Redlichkeit über den Betrug gemeint sei, wird freilich dem Werke Niemand ansehen.

Haben wir somit die Schule Sansovino's uns vorgeführt, so müssen wir, bevor wir zu dem größten Meister der bildenden Kunst uns wenden, noch eines Mannes gedenken, der als der Repräsentant dieser gesammten Kunstperiode erscheint, der da, wie eine schimmernde Lichtgestalt auf dem höchsten Punkte der Periode (1483—1520) steht. Dieser Meister ist Raffael, der Fürst unter den Malern, der auch plastische Arbeiten gefertigt und zu vielen die Entwürfe geliefert hat. Eine eigenhändige Arbeit dieses Meisters ist die herrlich bewegte, träumerisch schwermüthig blickende Marmorstatue des Jonas in der Capella Chigi in St. M. del Popolo zu Rom. Nach Entwürfen Raffaels hat der Florentiner Lorenzetto (1490—1541) in derselben Kirche die Statue des Elias und im Pantheon die Madonna del Sasso ausgeführt, sowie den anmuthigen von einem Delphin getragenen Knaben, der jetzt in England sich befindet.

Was Raffael in der Malerei, das ist für die Plastik der große Florentiner Michelangelo, der im Jahre 1474 geboren ward und schon als Kind die vom Schulbesuche ihm noch gebliebenen freien Stunden mit Zeichnungen verbrachte. In einem Alter von vierzehn Jahren kam er in die Lehre des Malers Domenico Ghirlandajo, wo er so große Fortschritte in der Kunst machte, daß er an einer Gewandstudie seines Lehrers, die einer seiner Mitschüler zum copiren erhalten, mit seinen eigenen Strichen die Figur und Manier des Lehrers verbessern konnte. Während nun Michelangelo (eigentlich Micchele Agnolo) fast noch als ein Kind bei Ghirlandajo in der Lehre war, kam Lorenzo von Medici auf den Gedanken, eine Bildhauerschule zu gründen, für welche er von Ghirlandajo seine besten Schüler verlangte, unter denen sich Michelangelo befand. Dieser arbeitete nun mit doppeltem Eifer und mit so großem Erfolge, daß er Alle überflügelte, weßhalb ihn auch Herzog Lorenzo in jeder Weise auszeichnete, ihn sogar an seiner Tafel speisen ließ und ihm monatlich fünf Dukaten gab. Dieser sein Gönner starb aber 1492 und der achtzehnjährige Michelangelo kehrte in sein väterliches Haus zurück, kaufte sich einen Marmorblock und meißelte daraus einen Herkules von vier Ellen Höhe, ein Werk, das allgemeine Bewunderung fand und später nach Frankreich kam, wo es seitdem verschollen ist. Nach Vertreibung der Medici (1494) ging er nach Bologna und Venedig, kehrte aber bald wieder nach Bologna zurück, wo er Dante, Petrarca und Boccacio studirte, kehrte im nächsten Jahre wieder nach Florenz zurück, wo er den schlafenden Cupido fertigte, der nach Rom verkauft ward und nun auch in die Weltstadt seinen Ruhm brachte, der durch andere Arbeiten gesteigert ward, so daß er selbst nach Rom berufen ward. Sein immer mehr sich steigernder Ruhm erweckte in Florenz das Verlangen, diesen großen Meister wieder zu besitzen, und so kam er denn wieder in seine Vaterstadt zurück, wurde aber bald von Papst Julius II. nach Rom berufen und mit der Errichtung eines Grabmales für diesen Papst beauftragt, dessen Ausführung jedoch fünfundvierzig Jahre dauerte, da politische Feindseligkeiten und verschiedene Schicksale, die in der Folge den Meister betrafen, die Vollendung des Werkes verzögerten. Diese seine späteren Lebensschicksale und auch seine Verwicklungen in politische Angelegenheiten näher zu erörtern, ist uns der Raum nicht gegeben, und so müssen wir uns begnügen, noch die Bemerkung anzufügen, daß er zu Rom am 17. Februar 1564 starb. Sein Leichnam aber wurde nach Florenz gebracht und in Santa Croce feierlich bei-

gesetzt, wo neben dem seinigen die Grabmonumente Dante's, Machiavelli's, Galilei's und Alfieri's stehen.

Sehen wir auf Michelangelo in seiner Eigenschaft als Künstler, so muß uns vorerst seine Vielseitigkeit in gerechtes Staunen versetzen. Er war ja einer von den Männern, die zu Allem brauchbar sind. Er war Architekt und Maler, vorzugsweise aber Bildhauer und arbeitete als solcher unermüdlich in Marmor und Bronze; er verfertigte sich die eisernen Geräthschaften selbst, mit denen er den Marmor bearbeitete, er erfand die Maschinen, mit denen man die kolossalen Statuen fortschaffte. Er leitete die Anlage von Befestigungen und hatte die Florentiner Fortificationen so vortrefflich angelegt, daß Vauban, Ludwig's XIV. berühmter Kriegsbaumeister, als er hundert Jahre später in Florenz war, ihren Grundriß auf's Sorgfältigste aufnahm.

Wie seine Vielseitigkeit, so muß auch sein Kunstcharakter uns mit Bewunderung erfüllen. Zum Ernste geneigt, anerkannte er nur das Ideale und wandte sich von der Auffassung des individuellen Lebens so vollständig ab, daß er selten oder nie ein Porträt machen wollte, weil die zufälligen Züge des Individuums ihm zu weit außerhalb der Linie eines absolut Schönen liegen. Da er nach der vollendeten Schönheit der antiken Kunst strebte, so verlegte er den Hauptnachdruck überhaupt nicht in die Bildung des Kopfes, sondern in die Bewegung und Form des ganzen Körpers, zu deren richtigen Erfassung er langjährige anatomische Studien machte, wie sie so erschöpfend kein zweiter moderner Meister betrieben hat. Für ihn war die menschliche Gestalt in ihrer vollen Herrlichkeit wieder um ihrer selbst willen da, und dieß ist jener Punkt, worin das Gefährliche seiner Kunst besteht und was den Anfang und die Ursache des raschen Verfalls der bildenden Kunst nach ihm bildete. Da nämlich die Gestalten und der geistige Gehalt des Christenthums einer solchen Kunst sich nicht fügt und das Geschichtliche mit seinen individuellen Zügen seiner ganzen Auffassung zuwider war, so blieb für seine Thätigkeit fast nur das Gebiet der Allegorie übrig, in welchem der Willkür und der rücksichtslosesten Subjectivität Thür und Thor offen stehen. Und diese Willkür ließ den Meister selbst der menschlichen Gestalt gezwungene Bewegungen geben und sie nach Belieben modeln, indem er gewisse Theile übertrieben mächtig in's Kolossale bildet, die Kraft der Muskeln steigert und andere Partieen, wie z. B. fast immer den Hinterkopf seiner Statuen, vernachlässigt, so daß er dem menschlichen Körper neue Gesetze vorschreibt. Durch solche Licenzen verfällt er oft in's Uebertriebene und Unschöne, was dann zur Folge hat, daß „ein unbefangenes Auge zuerst von diesen

Arbeiten Michelangelo's zurückgestoßen wird; gleichwohl wird eine geheimnißvolle elementare Gewalt jeden nicht oberflächlichen und geistlosen Beschauer immer wieder zu dem großen und einsamen Meister zurückziehen, und es beginnt ein tiefes Versenken, ein ernstes Studium, bei welchem denn allmählig der Schlüssel des Verständnisses gefunden wird. Dann erst kann eine Würdigung dieser erhabenen Schöpfungen beginnen, aber man wird dabei inne werden, daß der Genuß, den sie bieten, einen tragischen Beigeschmack hat, denn er macht uns zu Theilnehmern der Schmerzen und Kämpfe, unter denen hier eine große Seele ihr Innerstes an's Licht gefördert hat."

Wir wollen nicht alle seine zahlreichen Werke hier verzeichnen, sondern nur die wichtigsten hervorheben. Und so nennen wir denn zuerst den kandelaberhaltenden Engel am Grabe des heiligen Dominicus zu Bologna, wohl das lieblichste Werk, das er jemals geschaffen, und dann die große marmorne Pietas, die er als fünfundzwanzigjähriger Mann 1499 schuf, und die rechts in St. Peter zu Rom in der Sacramentskapelle sich befindet. Diese Madonna, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, ist vielleicht die vollendetste Gruppe der neueren Sculptur. „Sie ist ein herrliches Werk, von einer Zartheit und Kraft zugleich, deren Harmonie wahrhaft göttlichen Schimmer über die Gestalt ausgießt. Sie hat noch Nichts von jener übermenschlichen Größe, die die Eigenthümlichkeit der späteren Werke ausmacht, nicht das Düstere, Riesenhafte, an das man denkt, wenn sein Name genannt wird. Vasari erzählt, wie einige Freunde aus Mailand das Werk bewunderten und es für eine Arbeit ihres Mitbürgers Gobbo ausgaben. Michelangelo schloß sich nun mit Licht und Handwerkszeug Nachts in St. Peter ein und grub seinen Namen in den Gürtel der Madonna." Ungefähr um dieselbe Zeit mag auch die schöne Gruppe in der Liebfrauenkirche zu **Brügge** entstanden sein, nämlich die lebensgroße herrliche sitzende Madonna, welche die rechte Hand mit einem Buche auf dem Schooße ruhen läßt, während die Linke das ganz nackte zwischen ihren Füßen stehende Kind hält, das die linke Hand um den linken Schenkel der Mutter schlingt. Zeigt auch dieses Werk den Meister schon in seiner Selbstständigkeit, so beginnt doch erst in den folgenden Werken seine gewaltige Kraft die Schranken der Kunsttradition völlig zu durchbrechen.

Im Jahre 1501 übertrug ihm der Cardinal Piccolomini die Fertigung von fünfzehn Marmorbildern für den Dom zu Siena, von denen indeß keines fertig wurde. Dagegen entstand im nämlichen Jahre der kolossale David vor dem Palazzo Vecchio zu Florenz, den

der Meister aus einem Marmorblock meißelte, an dem sich früher schon ein mittelmäßiger Bildhauer versucht, ihn aber verhauen liegen gelassen hatte.

Im Jahre 1503 bestieg der kriegerische und prachtliebende Julius II. den päpstlichen Stuhl, der unseren Meister nach Rom berief, womit die Epoche seiner höchsten Meisterschaft beginnt. In der Blüthe seines Lebens und seines Ruhmes stehend, entwarf Michelangelo 1504 den Plan zu einem Grabmonumente für diesen hochsinnigen und kunstliebenden Papst, wobei er seiner Phantasie den kühnsten Flug gestattete. Nach diesem Plane würde das Monument ein unvergleichliches Riesendenkmal moderner Sculptur geworden sein, während das 1545 vollendete Denkmal, das sich in St. Pietro in vincoli befindet, als ein kleinlich eingeschrumpftes, widersinnig componirtes Werk bezeichnet wird, an dem nur einzelne, aus der Hand des Meisters selbst gekommene Sculpturen — das Meiste ist nämlich Arbeit der Schüler — hohen Werth haben. Unter diesen steht oben an die sitzende Kolossalstatue des Moses, die, nach dem Maßstabe des ursprünglich beabsichtigten großen Monumentes gefertigt, für das spätere zu groß ist und zum Ganzen im Mißverhältnisse steht, weßhalb sie nur ohne Bezug auf das Monument rein für sich die gerechte Würdigung finden kann. Hermann Grimm bezeichnet diesen Moses einmal als „die Krone der neueren Sculptur", während er ein andermal die Statue des sterbenden Jünglings im Louvre das „erhabenste Stück Bildhauerarbeit" nennt, welches er kenne. Da wir oben schon die Pietà als „vielleicht die vollendetste Gruppe der neueren Sculptur" erklärten (nach Lübke), so ergibt sich aus diesen Urtheilen, wie schwierig es sei, die Werke des Meisters in das gehörige Gegenseitigkeitsverhältniß zu bringen. Jedenfalls aber ist so viel klar, daß jede der hier in Vergleich kommenden Arbeiten als ein vollendetes Kunstwerk zu gelten hat. — Johann Neumaier sagt in seiner „Geschichte der christlichen Kunst", II. Bd. S. 249 über den Moses: „Es läßt sich in Stellung und Ausdruck nichts Herrlicheres denken als diese Gestalt, die so zu sagen einen urweltlichen Charakter hat; das emporgehobene Haupt des Moses und sein fester Blick flößen Ehrfurcht, wo nicht Schrecken ein; der Mund, obgleich geschlossen, ist voll Seele und läßt erkennen, daß er von Jehovah spricht und den Götzendienst niederschmettert." In der That scheint der Künstler seinen Helden ausschließlich als Mann der That, als stürmischen Eiferer aufgefaßt zu haben, der in aufflammendem Jähzorn ob der an dem goldenen Kalbe begangenen Abgötterei die Gesetzestafeln zerschmettert. „Sein Kopf mit dem blitzenden Ausdruck

des Auges wendet sich drohend nach Links; sein Bart, von der inneren Erregung bewegt, fluthet mächtig über die Brust herab; die Rechte stützt sich auf die Gesetzestafeln und mit der Linken drückt er den Bart an sich, als müsse er den gewaltsamen Ausbruch mühsam zurückdrängen; aber das Vortreten des rechten Fußes und das Zurückziehen des linken verräth uns, daß im nächsten Augenblicke die gewaltige Gestalt aufspringen und den unbändigen, vernichtenden Zorn über die Abtrünnigen ausschütten wird."

Kein Wunder, daß die aufmerksame Betrachtung dieses Werkes den Dichter zu folgendem Ausrufe veranlaßte:

Wer ist's, der herrlich dort, geformt aus hartem Steine,
Ein Riese thront, und mehr, als je die Kunst erfand,
In sich vereint, so nah' dem Leben verwandt,
Daß von der Lipp' ich schier das Wort zu hören meine?

Held Moses ist's. Mir sagt's die Stirn im Doppelscheine,
Des Kinnes volle Zier, die Tafel in der Hand.
Held Moses ist's, wie er vor Gott auf Horeb stand,
Im Angesichte Glanz von göttlichem Vereine. u. s. w.

Unter den übrigen Arbeiten des Meisters sind noch besonders hervorzuheben die beiden jetzt im Louvre zu Paris befindlichen Sclaven und die Marmorstatue eines nackten auferstandenen Christus mit dem Kreuze in St. Maria sopra Minerva zu Rom, um 1521 entstanden.

Die übrigen Werke übergehend, kommen wir nun zur zweiten Hauptarbeit seines Lebens, zu den beiden Grabmälern des Giuliano und des Lorenzo de' Medici in St. Lorenzo zu Florenz, die er im Auftrage des Papstes Leo X. 1529 begann. Im September 1531 waren die beiden weiblichen Statuen ganz, die beiden männlichen bis zur Hälfte vollendet. Mit dem Tode des Papstes brach Michelangelo die Arbeit plötzlich ab (1534), so daß diese beiden Denkmäler unvollendet sind. Die Architektur dieser Monumente ist kleinlich und dient nur als decorativer Rahmen für die Bildwerke, die um ihrer selbst willen geschaffen zu sein scheinen. In Wandnischen sitzen zu oberst die Statuen der beiden Fürsten, unter ihnen auf den rundgeschweiften Deckeln der Sarkophage je eine männliche und eine weibliche Figur, nämlich bei Lorenzo die Gestalten des Tages und der Nacht, bei Giuliano jene der Morgendämmerung und des Abends. Unter diesen allegorischen Figuren hat jene der Nacht die größte Berühmtheit erlangt, bei der das majestätisch Trauervolle, wie in unendlichem Gram Verlorne den Beschauer so unwiderstehlich erfaßt, daß er das absichtsvoll Erkünstelte, was im Einzelnen sich zeigt, ja daß er selbst das

unnatürliche Stützen des rechten Armes auf den linken heraufgezogenen Schenkel fast vergißt.

Während frühere Meister die Gestalten der Verstorbenen realistisch und porträtähnlich gestalten, lieferte Michelangelo, wenn ich so sagen soll, ideale Porträts, wie sie dem Charakter und Temperamente der beiden Fürsten entsprechend erscheinen. Der tapfere und kühne Herzog Lorenzo hält den Commandostab ruhig in den Händen auf dem Schooße und scheint mit dem Auge des Feldherrn um sich zu blicken, während der schwermüthige, melancholische Giuliano, das Haupt auf die linke Hand gestützt, gedankenvoll vor sich hinblickt und wie ein in Marmor versteinerter Gedanke erscheint. Diese Figur hat darum von den Italienern den Namen „der Gedanke" — il pensiero — erhalten.

Noch ein anderes unvollendetes Werk des Meisters ist eine Madonna in St. Lorenzo, die wie traumverloren dasitzt, das eine Knie über das andere geschlagen, mit der Rechten sich rückwärts auf ihrem Sitze stützend, während das Kind lebhaft bewegt ist und nach der Mutterbrust sucht, wobei die Bewegung des Kindes außerordentlich gezwungen ist. Trotz der gezwungenen Bewegung und trotz des unfertigen Zustandes macht die Gruppe doch einen unauslöschlichen pathetischen Eindruck.

Auch im Chore des Domes zu Florenz ist eine unvollendet gebliebene Gruppe aus einem Marmorblocke gearbeitet, den todten Christus im Schooße Mariens von Nikodemus betrauert darstellend. — Die Marmorstatue des sterbenden Adonis in den Uffizien hat etwas Unwillkürliches in der Bewegung und im Kopfe ein maskenhaft manierirtes Gepräge, während die unvollendete Büste des Brutus ebendort genial erfunden und von fesselndem Gepräge ist.

Wie in diesen, so zeigt sich auch in einigen andern Arbeiten ein Haschen nach Effect und eine das künstlerische Maß überschreitende Willkür.

Wenn wir nun noch einen betrachtenden Blick auf diesen jedenfalls großen Meister zurückwerfen, so müssen wir gestehen, daß Michelangelo zwar den Höhepunkt der plastischen Kunst erstiegen und Werke geschaffen habe, die an Vollendung und Schönheit der Form den antiken Meisterwerken würdig zur Seite, an Leben, Bewegung und geistigem Ausdruck denselben weit voranstehen, daß er aber anderseits auch den Verfall der plastischen Kunst einleitete, indem ihn das Streben nach Ausdruck und Kühnheit, sowie die anspruchsvolle Schaustellung der Anatomie über die Grenzen der Plastik hinaus, statt in's Großartige

in's Manierirte hinüberführte. — Zwar leugnet Hermann Grimm den Manierismus und den nachtheiligen Einfluß Michelangelo's, allein ohne Erfolg. Er wird jedenfalls nicht in Abrede stellen können, daß die Statuen Michelangelo's in ihrer Auffassung nicht so fast plastisch, als vielmehr malerisch sind. Dieser Umstand enthält jedenfalls Spuren des Manierismus und die Verfolgung eines solchen Standpunktes durch Künstler, die seinem Genius nur im Geringsten nachstehen, führt unbedingt zum Manierismus, was auch die Sculptur bis auf Thorwaldsen's Auftreten auf's Klarste beweist.

Wir müssen sonach Lübke beistimmen, welcher schreibt: „Die geniale Willkür, der sich der große Meister immer mehr überließ, wurde ein Verhängniß für die Kunst. Wie in der Architektur, so gab er auch in der Sculptur das Signal zum Hereinbrechen eines ungezügelten Subjectivismus, der um so gefährlicher wurde, je weniger innere Größe in den Nachahmern lag, und je mehr dieser Mangel durch übertriebene michelangeleske Formen in arger Manier verdeckt werden sollte.“ Beinahe kein Künstler ist, der nicht Spuren seines Einflusses trüge; die Mehrzahl gab sich ihm wehrlos gefangen. Am wenigsten Selbstständigkeit zeigen die Künstler, welche unter den Augen des Meisters als Gehilfen bei seinen Arbeiten thätig waren: dahin gehören Rafael da Montelupo (1503—1507), Nanni di Baccio Bigio, Fra Giovanni Angelo Montorsoli (bis 1563). Auch der jugendliche Pierino da Vinci (1520—1554), ein Neffe Leonardo's, war ein eifriger Nachahmer Michelangelo's, doch hinderte ihn ein frühzeitiger Tod an der bedeutenderen Entfaltung seines Talentes. Einer der tüchtigeren Nachfolger des Meisters ist Guielmo della Porta, dessen Hauptwerk das 1551 in Rom gefertigte Grabmal Papst Paul's III. in der Tribune von St. Peter ist. — Durch einfachen Schönheitssinn zeichnet sich unter der Gruppe der Nachahmer Prospero Clementi, eigentlich Spani, (— 1584) aus, der im Dome zu Reggio 1561 das Grabmal des Bischofes Ugo Rangoni schuf. Einer der befangensten Nachtreter der Schwächen und Manieren Michelangelo's war Baccio Bandinelli (1487—1559), der in seiner Eitelkeit sich einbildete, den Meister besiegen zu wollen, obgleich er nichts Gediegenes zu schaffen vermochte, da selbst seine beste Arbeit, die mit achtundachtzig Reliefs geschmückten Chorschranken im Dome zu Florenz, als kein Meisterwerk, sondern nur als eine leidliche Arbeit des unleidlichen, intriguanten Künstlers bezeichnet wird. In der Ausschmückung der Chorschranken ward Baccio unterstützt von Giovanni dall' Opera, eigentlich Bandini, der zugleich auch am Grabmal

Michelangelo's in St. Croce die allegorische Figur der Architektur arbeitete, während Vallerio Cioli die Sculptur und Battista Lorenzi die Malerei und die Büste des Meisters schufen.

Von dem Florentiner Bartolomeo Ammanati, einem der manierirtesten Nachahmer Michelangelo's, stammt der ungeschickte und anspruchsvolle Brunnen auf dem Hauptplatze zu Florenz (1570) und das Denkmal des gelehrten Marco Mentova Benavides zu Padua, wo die hohlen, prahlerischen Allegorieen den Verfall der Kunst anzeigen.

Größere Bedeutung hat Giovanni da Bologna (1524—1608) aus Donay in Flandern, dessen Hauptthätigkeit sich in Florenz concentrirt, und der sich die Kunstrichtung Michelangelo's in lebensvoller und selbstständiger Weise aneignete. Sein Hauptwerk ist der eherne Mercur, der auf einem Windhauche durch die Lüfte getragen wird, wegen der Schönheit der Linien und der kecken Lebendigkeit, wie wegen der vollkommenen Durchführung eine der vorzüglichsten Leistungen der neueren Kunst. Auch die Marmorgruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi und die ebendort befindliche Gruppe des Hercules, der den Nessus überwindet, sind von ihm. — Besonders aber sind von diesem Meister zu rühmen die Brunnencompositionen, die wegen der trefflichen Gesammtanordnung und der lebensvoll decorativen Wirkung zu den vorzüglichsten ihrer Art gehören. Sein Meisterwerk in dieser Beziehung ist der 1564 errichtete Brunnen vor dem Palazzo Pubblico zu Bologna. Das Reiterbild Cosimo's I. auf der Piazza del Granduca zu Florenz 1590 ist wegen der einfach edlen Porträtstatue mit der wahrhaft vornehmen Haltung als ein gelungenes Werk zu bezeichnen. In kirchlichen Aufgaben dagegen (Erzfigur des heiligen Lukas in Or San Michele) und im Relief ist er weniger glücklich.

Noch mögen endlich folgende Künstlernamen erwähnt werden: Pietro Francavilla (1548—1618) aus Cambray, in Florenz und Genua thätig; Taddeo Landini, der die Fontana delle Tartarughe zu Rom (1585) errichtete, eine der geistreichsten Brunnencompositionen der ganzen neueren Zeit; endlich Vincenzo de' Rossi und Giovanni Battista Caccini, Beide in Florenz.

Haben wir somit die florentinischen Bildhauer bis in's siebenzehnte Jahrhundert hinein kennen gelernt, so müssen wir nun nochmals in den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts zurückkehren, um auch die plastischen Künstler kennen zu lernen, die in dieser Zeit thätig waren

b) in Oberitalien und Neapel.

Wie in der früheren, so ist auch in der gegenwärtigen Epoche Florenz der Hauptsitz der modernen Bildnerei, von wo aus dieselbe nach den übrigen Gegenden Italiens sich verbreitet. So hat sich denn nach Oberitalien die Kunstrichtung des oben ausführlicher geschilderten Andrea Sansovino verpflanzt, wodurch der harte Naturalismus gemildert und ein höherer Grad von Anmuth und Schönheit erzielt wurde. Einzelne von den Schülern dieses Meisters, die dann in Oberitalien, besonders in Bologna noch bis in's sechzehnte Jahrhundert herein thätig waren, haben wir schon oben aufgeführt. Wir nennen darum hier von diesen oberitalienischen Meistern zunächst den in Lucca gebornen Meister Alfonso Lombardi (1488—1537), der in Ferrara und Bologna thätig war, welch' letztere Stadt seine bedeutendsten Werke besitzt, nämlich die große Thongruppe einer Kreuzabnahme in der Krypta zu St. Pietro, die 1519 vollendete Thongruppe des Todes Mariens im Oratorium bei St. Maria della Vita, das Denkmal des berühmten Ramazzotto in St. Michele in Bosto, und besonders die seit 1526 ausgeführten Sculpturwerke an St. Petronio, unter denen die Auferstehung Christi im Bogenfelde des linken Seitenportales das gediegenste ist. Besonders anmuthsvoll sind die fünf Reliefdarstellungen am Untersatze des Sarkophages des heiligen Dominicus in St. Domenico, die er seit 1532 ausführte. Eine kolossale Thonfigur ist sein Hercules mit der Hydra in einem oberen Saale des Palazzo Pubblico.

Unter dem Einfluß Lombardi's und Tribolo's hatte sich auch die Künstlerin Properzia de' Rossi (1490—1530) zu Bologna gebildet, welche aus Pfirsichkernen die subtilsten Darstellungen einer Kreuzigung und ähnlicher figurenreichen Scenen schnitt, sich an der Ausschmückung von St. Petronio betheiligte, wo besonders ein Relief bemerkenswerth ist, nämlich die Darstellung des vor Putiphar's Weib fliehenden Joseph.

In Modena ist Antonio Bogarelli 1498—1565 thätig, „der innerhalb der allgemeinen Strömung sich sein besonderes Fahrwasser suchte." Aus gebranntem Thon bildete er große Freigruppen, die, in Nischen zusammengestellt, wie lebende Bilder wirken. Solche Gruppen sind die Beweinung Christi in den Kirchen St. Maria pomposa und St. Pietro, eine leidenschaftlich bewegte Kreuzabnahme in St. Francesco und eine Gruppe von Heiligen mit der Madonna im rechten Querarm von St. Pietro. Seit 1559 führte er viele

Statuen für die Kirche St. Benedetto in Mantua aus und in Parma sind für die Kirche St. Giovanni die Statuen der Madonna mit Heiligen von ihm gefertigt worden.

In Parma war außerdem Giovanni Francesco da Grado bei mehreren Feldherrngräbern der Steccata beschäftigt.

Zu Pavia wird auch im sechzehnten Jahrhunderte an der Ausschmückung der Certosa fortgefahren, und mehrere Künstler sind dabei betheiligt, von denen wir hervorheben wollen die Verfertiger jener Medaillonreihe mit Porträtköpfen am Sockel, nämlich die Meister Agostino Busti, genannt Bambaja, Marco Aurelio Agrate und Giacomo della Porta, von denen die beiden Ersteren auch in Mailand thätig waren, nebst Christoforo Solario il Gobbo, der in Mailand einige Grabgestalten und einen Christus an der Martersäule schuf, ein Marmorbild, das sich in der Sacristei des dortigen Domes befindet.

Der gefeierte Hauptmeister der oberitalienischen Sculptur ist aber Jacopo Tatti, ein Schüler des Andrea Sansovino, nach welchem er Jacopo Sansovino genannt wurde (1479—1570). In Florenz geboren, schloß er sich an den dortigen Meister Andrea Sansovino an, bis er nach Rom kam, wo er mit Eifer die Antiken des Belvedere studirte. Diesem Umstande scheint er seine künstlerische Selbstständigkeit zu verdanken und die ihm eigenthümliche Kunstrichtung, welche das Liebliche Sansovino's mit dem Kräftigen Michelangelo's vereinigt. Nach Florenz zurückgekehrt, stellte er 1511 die ausdrucksvolle, fein durchgebildete Marmorstatue des heiligen Jakobus des Aelteren im Dome her und schuf bald darauf den marmornen Bacchus, jetzt in den Uffizien, in einfacher und wahrster Schilderung. Besonders bemerkenswerth ist sein 1514 aus Thon gebildetes kolossales, sich bäumendes, über einen Gefallenen dahinsprengendes Pferd, weil dieses die erste Darstellung eines sich bäumenden Rosses in der Geschichte der Plastik ist. — In Rom ist von diesem Meister in St. Agostino eine große Marmorstatue der sitzenden Madonna mit dem Kinde, ein rein empfundenes und in einfach großen Formen durchgeführtes Werk.

Nach der Einnahme und Plünderung Roms durch die Franzosen 1527 ging Jacopo Sansovino nach Venedig, wo er fast ein halbes Jahrhundert die Baukunst und Bildnerei beherrschte (1529—1570) und wo er, unterstützt von einer großen Anzahl Schüler und Gehilfen, eine bedeutende Menge von Arbeiten schuf. Wenn auch nicht alle seine Werke von gleichem künstlerischem Werthe sind, wenn vielmehr an manchen derselben Uebertreibung und Ueberladung, conventionelle

Manieren und gesuchte und gezwungene Stellungen sich zeigen, so nehmen doch alle unter den übrigen gleichzeitigen Arbeiten eine hervorragende Stellung ein, da der Meister sich von dem durch Michelangelo verursachten Manierismus noch am meisten freizuhalten wußte. Wir heben von seinen Werken besonders hervor die Reliefs am Sockel des Thurmes von St. Marco, sowie die Erzfiguren in der Loggetta an diesem Thurme. Am Fuße der Riesentreppe des Dogenpalastes sind die beiden berühmten marmornen Kolossalstatuen des Mars und Neptun durch großartige Behandlung und bedeutende Lebensfülle ausgezeichnet. In der Sacristei von St. Marco erscheint die Bronzethüre als ein Nachklang der berühmten Ghiberti'schen Thüre in Florenz. Die beiden Reliefs der Grablegung und Auferstehung Christi sind trefflich und geistvoll componirt, leiden jedoch an einer gewissen unruhigen Ueberfüllung, ein Fehler, der auch den sechs Bronzereliefs, welche Wunder des heiligen Marcus darstellen, an den Chorschranken in St. Marco anhaftet.

Eine der glücklichsten Schöpfungen des Meisters ist die Statue der Liebe an dem Grabmale des Dogen Francesco Venier in St. Salvatore, an welchem auch die Porträtstatue des Dogen in ihrer würdevollen Auffassung zu den vorzüglichsten Leistungen gehört. Wie hier, so bewies er sich auch durch die sitzende Erzstatue des gelehrten Juristen Thomas Rangone (Thomas von Ravenna) über dem Portal von St. Giuliano als bedeutenden Porträtbildner.

Noch wollen wir als ein schönes Lebensbild aus der „goldenen Zeit" anführen die in vergoldeter Terracotta ausgeführte große Madonna mit dem Christus und dem kleinen Johannes im Innern der Loggetta des Marcusthurmes.

In St. Antonio zu Padua, wo früher die Lombardi thätig gewesen, hat Jacopo Sansovino mit seinen Schülern mehrere Reliefs ausgeführt. Vom Meister selbst stammt das Relief, welches die Auferweckung einer Selbstmörderin darstellt, eine seiner stillosesten Arbeiten, allerdings wie immer nicht ohne Geist und Leben, aber der Affect übertrieben, die Körper scharf und eckig bis in's Unschöne, die Gewandung zerfahren. Die übrigen rühren von seinen Schülern her, unter denen besonders erwähnt werden: Danese Catanea, Alessandro Vittoria, Giulo dal Moro, Tiziano Aspetti, Francesco Segalla, Tiziano Minio und Girolamo Campagna, der als der talentvollste und tüchtigste Schüler Sansovino's gepriesen wird. Er fertigte in St. Antonio zu Padua das Relief der Auferweckung eines todten Jünglings, welches eine der edelsten und innigsten Com-

positionen ist. Auch in Venedig fertigte Campagna mehrere Sculpturwerke, unter denen vielleicht das ausdrucksvolle Hochrelief des von zwei Engeln betrauerten todten Christus in St. Giuliano das bedeutendste ist.

In Neapel steht um diese Zeit Giovanni da Nola (eigentlich G. Merliano) 1488—1558 an der Spitze einer bedeutenden Werkstatt, dem wir später in Spanien wieder begegnen werden. Seine bedeutendsten Arbeiten sind drei Grabmäler in der Kapelle des heiligen Severin zu Neapel. Bei seinen Arbeiten unterstützte ihn sein Schüler Domenico d' Auria, der auch in St. Agnello einen Altar mit dem Relief der Mutter der Gnaden als Beschützerin der armen Seelen im Fegfeuer fertigte. Beide übertrifft aber Girolamo Santacroce (1502—1537), von welchem die Statue des heiligen Antonius von Padua in der Kirche von Montoliveto und zwei Grabmäler in St. Domenico zu Neapel stammen.

§. 75.

Die Bildnerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in den nördlichen Ländern.

Es wurde früher hervorgehoben, daß die christliche Bildhauerkunst durch deutsche Meister in Italien ist eingeführt worden. Welche Entwicklung diese Kunst in Italien durchgemacht, das haben wir im Vorausgehenden gesehen, wo uns mehrere Meister begegneten, die Werke in's Dasein riefen, welche für uns nur Interesse haben konnten als Zeugen für das Verschwinden des christlichen Geistes und das Wiedererwachen antik heidnischer Auffassungsweise. Dieser heidnische Geist verpflanzte sich, wie schon in der Geschichte der Architektur dargethan wurde, von Italien allmählig auch in andere Länder, nach Frankreich und Deutschland. Doch beginnt in Deutschland der italienische Einfluß erst im sechzehnten Jahrhundert sich geltend zu machen, bis auf welche Zeit immer noch die germanische Stilweise nachwirkte. Da nun das sechzehnte Jahrhundert auch jenes bedauernswerthe Ereigniß mit sich brachte, wodurch das einheitliche Christenthum zerschlagen und religiöser Zwiespalt herbeigeführt wurde, der seinerseits das deutsche Reich in Aufruhr brachte und politische Uneinigkeit anzettelte, des Volkes Einheit, Friede und Glück zerstörte, so kamen hier mehrere Umstände gleichzeitig zusammen, die der Kunst gefährlich werden

mußten, um so mehr, als schon eines dieser Momente im Stande gewesen wäre, die Lebensader der bildenden Kunst des Christenthums zu unterbinden. Zwar sagt Otte, daß auch die Reformatoren den Bildern einen gewissen didaktischen und asketischen Werth zugestehen, was auch mit einzelnen directen Aussprüchen derselben bekräftigt wird. Allerdings ist dieß richtig; allein im Großen und Ganzen ist zu bemerken, daß die Reformatoren den Bilderstürmern näher stehen und sich größtentheils bilderfeindlich aussprechen. Ueberhaupt ist der Protestantismus der bildenden Kunst nicht günstig. Sagt ja noch in neuerer Zeit ein protestantischer Pastor in seiner Abhandlung: „Der protestantische Gottesdienst und die Kunst in ihrem gegenseitigen Verhältnisse," daß die Bildhauerkunst fast kein Hauptbild in der Kirche liefern könne, als Crucifixe, und daß für eine protestantische Kirche „weder Gemälde noch Bildsäulen passen, (denn) sie könnten nur den klaren Gang des Gebäudes aufhalten und stören".

Doch wenn auch die Kirchenneuerung nicht eingetreten wäre, so war der Gemeingeist der christlichen Gemeinschaft schon in und durch Italien geschwunden. Und von der in Italien aufgetretenen unchristlichen Kunst ward auch die deutsche Kunst, die sich keineswegs selbst überlebt hatte, niedergeschlagen. War aber der christliche Gemeingeist entschwunden, so kann auch von keiner einheitlichen Kunst mehr die Rede sein, sondern es mußten bei der herrschend werdenden Einzelwillkür sich die mannigfaltigsten Richtungen herausgestalten. Und so hat denn Otte richtig gedacht und recht gehandelt, wenn er die bildende Kunst dieser Zeit unter der Ueberschrift: „Verschiedene Richtungen" behandelt. Auch Lübke muß bekennen, daß „eine Unzahl von localen Schulen neben einander treten und nur selten einzelne bedeutendere Meister sich wie leuchtende Mittelpunkte aus der gleichförmigen Masse erheben".

Uns kann es selbstverständlich nur darum zu thun sein, diese Mittelpunkte herauszuheben und auf diejenigen Leistungen uns zu beschränken, die ein absolutes künstlerisches Verdienst beanspruchen können.

Bevor wir indeß diese Lichtpunkte aus der trotz der Ungunst der Zeiten sehr großen Anzahl der Kunstdenkmäler im Einzelnen vorführen, bemerken wir noch im Allgemeinen Folgendes: „Im Gegensatz gegen den gothischen Stil sind bei umfassenderem Studium der Natur kurze gedrungenere Gestalten von individualisirter Physiognomie des Gesichtes und der Geberde, das vorherrschend Geradlinige statt der früher geschwungenen Linien, und nach Papiermodellen gebildete, in kleinliche,

knitterige Falten gebrochene Gewänder von durch einandergeworfenen Massen charakteristisch."

Hinsichtlich des Materiales, dessen die Künstler dieser Zeit sich bedienten, ist zu bemerken, daß außer Stein- und Erzsculpturen besonders die Holzschnitzerei sehr in Schwung kam, bei welcher die veränderte realistische Richtung am meisten hervortrat.

a) Erzsculpturen.

Wir wollen unsere Uebersicht zunächst mit den Erzarbeiten beginnen. Zwar wurde während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts die Kunst des Metallgusses auch in Norddeutschland immer geübt und mehrere Städte werden als Gießstätten genannt. Wir wollen indeß mit Uebergehung der vielen Taufkessel, Grabplatten u. dgl. als eines der größten und bedeutendsten norddeutschen Gußwerke nur das dreißig Fuß hohe Sacramentshaus in der Marienkirche zu Lübeck hervorheben, das im Jahre 1479 von dem Goldschmiede Nicolaus Rughesen und dem Bildgießer Nicolaus Gruden verfertigt wurde. Nirgends aber stand die Metallgußkunst in größerer Blüthe, als in Nürnberg, wo schon in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts so bedeutende Werke entstanden, daß Hans Rosenblüt schon im Jahre 1447 in einem Gesange die Nürnberger Rothschmiede verherrlichte und sagen konnte, daß deren Kunst in fernen Landen bekannt sei. Ueberhaupt — sagt Lübke — nimmt Nürnberg durch die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Schaffens für Deutschland fast dieselbe Stellung ein, wie Florenz für Italien. „Auch hier war es in gleicher Weise das Streben nach einer allseitig durchgebildeten, charaktervollen Formausprägung, was den verschiedenen Leistungen der Nürnberger Meister als gemeinsamer Grundzug eigen ist. Nirgends erreichte aber diese Richtung jene Vollendung, jenen Adel der Auffassung, jene Feinheit der Durchführung, wie gerade in den Bronzewerken," in denen besonders die Rothgießerfamilie Vischer Ausgezeichnetes leistete.

Der Begründer dieser berühmten Künstlerfamilie war Hermann Vischer, der seit 1453 als Bürger in Nürnberg aufgenommen war. Von ihm ist das eherne Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg gefertigt (1457), eine noch gewöhnliche Arbeit, die nur an den Apostelfiguren einzelne gute Motive aufweist. Sein Sohn Peter Vischer erhielt das Bürger- und Meisterrecht 1489 und starb am 6. oder 7. Januar 1529. Peter ist unter allen gleichzeitigen Künstlern der kunstbegabteste, und, mit dem freiesten Blicke ausgestattet, war er rastlos bestrebt, eine immer höhere Würde und stets größeren Adel

des Stiles zu erreichen. Es gelang ihm auch in der That, die Erzgießkunst zu einer Höhe zu bringen, die in gleicher Weise das übrige Schaffen der nordischen Kunst kaum sonst erreicht hat. Diese Ueberlegenheit verdankt Vischer, meint Neumaier (in seiner Geschichte der christlichen Kunst, II. Bd. S. 281), einem längeren Aufenthalt in Italien, namentlich in Florenz. Allein von Peter Vischer ist nicht bekannt, daß er in Italien gewesen, wohl aber hat sein Sohn Hermann eine Reise nach Italien gemacht und viele Studienzeichnungen von dort mitgebracht. Da nun die fünf Söhne Peter's (Hermann, Peter, Johann, Paul und Jakob) alle in des Vaters Hause wohnten und ihm in der Gießhütte halfen, und da gewiß die von Hermann mitgebrachten Visirungen und Risse zu Rathe gezogen wurden, so kann allerdings von italienischem Einfluß auf die Vischer'sche Richtung gesprochen werden. Doch ist unverkennbar, daß Vischer sich von sclavischer Nachahmung ferne hielt und die Originalität seines Geistes zu bewahren wußte, so daß es ihm gelang, Werke zu schaffen, die das Gepräge echt deutschen Wesens an sich tragen. Seine Werke — meistentheils Grabmäler — zeichnen sich alle mehr oder minder durch Reichthum der Erfindung, Reinheit der Zeichnung, Lebendigkeit in Stellung und Bewegung, durch Ernst und Würde des Ausdrucks aus.

„Der Stil der Gewänder und des architektonischen Beiwerkes ist bei den älteren Monumenten gothisch, bei den späteren italienisch antikisirend, und als beliebteste Form der Epitaphien ergibt sich eine offene Bogenhalle im Renaissance-Stil, welche die figürlichen Compositionen umrahmt. In der großartigen Einfachheit der letzteren, in der richtigen Modellirung und in der sicheren Ausführung im Guß besteht der höchste Werth der Vischer'schen Meisterwerke."

Unter den vielen Werken, die diesem Meister zugeschrieben werden, sind manche sehr zweifelhaft und nur insofern als Vischer'sche Arbeiten zu bezeichnen, als sie in der Vischer'schen Werkstatt gefertigt wurden. Wir nennen hier nur das durch Inschrift und Jahreszahl als echtes Werk Peter Vischer's erwiesene großartige Hochgrab des Erzbischofes Ernst († 1513) im Dome zu Magdeburg („vollbracht da man zalt 1495 jar") und die stehende Grabplatte des Bischofs Johann Roth († 1506) in der Pogarellenkapelle des Domes zu Breslau („gemacht im 1496 jar"). Wie am ersteren die Figuren und Gewänder noch im Geschmack der damaligen Nürnberger Gothik, so sind auch an letzterem die über den Heiligengestalten angebrachten Baldachine gothisch gearbeitet. Die damalige Nürnberger Gothik muß indeß als einseitiger Realismus charakterisirt werden, was besonders zu beachten ist, um

den gewaltigen Fortschritt des Meisters bemessen zu können, den uns sein Hauptwerk aufweist. Dieses sein Hauptwerk ist das Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg, wozu 1508 „der Anfang gemacht" wurde, und an dem er mit seinen fünf Söhnen gearbeitet, bis es ward „folbracht im jar 1519". Da es galt, dem hochverehrten Schutzpatron der Stadt Nürnberg ein würdiges Denkmal zu setzen, so brachte Vischer Alles in Anwendung, was er an Kunstfertigkeit und Erfindungsgabe besaß und schuf ein Werk, von dem man nur sagen kann, daß es einzig in seiner Art dasteht. Das Grabmal von Bronze ist in der Mitte des Chores der Sebalduskirche errichtet; das zu dem Denkmal verwendete Metall beträgt einhundertzwanzig Zentner. Den eigentlichen Kern des Denkmals bildet der schon im Jahre 1394 aufgestellte Sarg, der mit Rauten aus Silberblech beschlagen, mit über die Fugen gelegten Goldstreifen versehen, übrigens in einfacher Hausform gebildet und ohne allen architektonischen und bildnerischen Schmuck war. Trotz dieser Einfachheit war aber der Sarg, als Behälter der heiligen Gebeine des Schutzpatrones der Stadt, einer der werthesten Gegenstände und darum wohl würdig, von einem solchen kunstvollen Werke umschlossen zu werden, das an vollendeter Feinheit der Durchführung in der ganzen Plastik dieser Epoche nur in Ghiberti's Bronzethür zu Florenz ein würdiges Seitenstück findet. Auf einem Unterbau ruht der Sarg, der von einem von acht gothischen Pfeilern getragenen Schirmdach überdeckt ist, so daß also das ganze Denkmal aus drei Haupttheilen besteht. Der Unterbau liegt nicht unmittelbar auf dem Boden auf, sondern wird von kriechenden Schnecken und Delphinen getragen und ist an den Flächen mit vier Reliefscenen aus dem Leben des Heiligen geschmückt. „In wenig Zügen — schreibt Lübke — und in klarer Anordnung trifft Vischer hier den echten Reliefstil, wie er so rein in der ganzen Epoche nur in seltenen Ausnahmen erscheint. Mit höchster Lebendigkeit weiß er zu erzählen und selbst die Wundergeschichten dadurch der Plastik zugänglich zu machen, daß er den Reflex der übernatürlichen Ereignisse im Staunen der Zuschauer naiv sich spiegeln läßt. An der einen Schmalseite ist die Statuette des heiligen Sebald angebracht, und an der anderen Schmalseite hat der Meister sein eigenes Bild aufgestellt. Diese Anordnung allein ist bezeichnend für den Geist der Epoche und für das wohlbegründete Selbstgefühl des wackeren Meisters. Aber noch deutlicher bezeugt die große Verschiedenheit der Auffassung der beiden Statuetten die feine Unterscheidungsgabe des Künstlers. Denn der Heilige, in langem Pilgergewande schreitend, den Stab in der einen, das Kirchenmodell

auf der anderen Hand, zeigt in dem einfach großen Faltenwurf und dem ehrwürdigen Kopf mit lang herabfließendem Bart sich als ideales Charakterbild, während die stämmige Gestalt des Meisters, dessen breites, echt deutsches Gesicht vom kurzen Krausbart umgeben und von einer runden Kappe bedeckt wird, in dem schlichten Schurzfell und der Anspruchslosigkeit der ganzen Haltung eine volksthümlich realistische Erscheinung bietet." Diese beiden Statuetten fallen zwar mehr in die Augen als die Reliefs, dennoch aber dürften diese das Vorzüglichste des ganzen Werkes enthalten.

Dieser Unterbau mit dem Sarge wird nun umgeben von acht mit Halbsäulchen versehenen Pfeilern, die auf ihren Deckplatten acht gekräuselte Rundbögen tragen, welche sich zu drei vielfach durchbrochenen thurmartigen und reich mit kleinen Strebepfeilern und Strebebögen verzierten kuppelartigen Erhöhungen aufbauen. Auf der mittelsten und höchsten derselben steht das Christuskind mit der Weltkugel als heilbringender mächtiger Genius. Vor der Mitte der Bögen sind reich geschmückte Leuchter aufgestellt, deren gleichfalls eherne Kerzen die Bögen stützen helfen, indem sie in Blätterkelche auslaufen, auf welchen anmuthig spielende Knaben sich schaukeln; dergleichen Figürchen, als Amorinen ꝛc., sind auch an den verschiedenen Deckplatten, Simsen, Fußgestellen u. s. w. angebracht. Die Füße der acht Pfeiler bilden allerlei mythologische Figuren, Tritonen, Nymphen, Satyrn, zwischen ihnen liegende Löwen, doch nicht größer, als nach Verhältniß die kleinsten Hündchen oder vielmehr Katzen sein dürften; an den Ecken des Grabes sind wirkliche Leuchter angebracht, welche von vier sehr zartgebildeten und anmuthigen Sirenen gehalten werden. — Diese der heidnischen Mythologie entlehnten verzierenden Figürchen deuten unverkennbar auf italienischen Einfluß, sowie auch in den architektonischen Verzierungen das Gemisch des Gothischen mit dem Antiken nur aus diesem Einfluß zu erklären sein dürfte. Man kann über diese Vermischung verschiedener Ansicht sein und den ganzen architektonischen Aufbau mit Lübke als „geistsprühend und phantasievoll erfunden" bezeichnen und andererseits doch auch Jenen nicht völlig Unrecht geben, welche vom kunsthistorischen Standpunkte aus über das Ganze ein minder günstiges Urtheil fällen zu müssen glauben. Denn nicht alles Geistvolle ist auch gesetzmäßig, und nicht Alles, was als phantasievoll gelten kann, darf auf künstlerische Geltung Anspruch machen. Ist eine Stilmengerei nirgends zu rechtfertigen, so scheint uns eine Spitzbogenconstruction mit krönenden Kuppeln und romanischen Baldachinen als etwas ganz und gar Unvereinbares, und selbst wenn es ein Meister

wie Peter Vischer mit einander vermengt hat. Unserer Ansicht nach hat darum Neumaier mit Recht geklagt, daß die Verbindung so ungleichartiger Elemente nur störend wirken könne, indem „die ganze Anlage der drei Thürmchen, welche sich über dem Traghimmel erheben, auf hochanstrebende gothische Spitzthürmchen zielen," während die vielen im Kreisbogen gehaltenen kleinen Bogen und Decken den aufstrebenden Charakter des Ganzen hemmen, so daß die Thürmchen hiedurch etwas Stumpfes und Gedrücktes erhalten. Wir können demnach wohl sagen, daß wir es bei dem Sebaldusgrabe weder mit einem kirchlich-typischen Werke, noch überhaupt mit einem stylistischen Ganzen zu thun haben, sondern nur mit unzähligen entzückenden Einzelheiten.

Von solchen entzückenden Einzelheiten haben wir bereits die Reliefs am Unterbau besonders ausgezeichnet. Nicht minder rühmend müssen wir auch noch hervorheben die Statuen der zwölf Apostel, die auf leuchterähnlichen Säulchen in kleinen Pfeilernischen stehen, und die Statuen der zwölf Propheten, die auf den Pfeilern stehen und dieselben statt der Fialen bekrönen. An diesen Statuen bewundert man hauptsächlich das Mannigfaltige in den Charaktern, das Edle im Gesichtsausdruck, die Würde in den Stellungen, die einfachen und schönen Motive in den Gewändern, die den idealen Schwung der besten gothischen Epoche mit der reichen Mannigfaltigkeit der Antike und dem vollen Lebensgefühle der neuen Zeit verbinden, mit Einem Worte: man bewundert daran die sorgfältige Ausführung in allen Theilen. (Es verdient daher alle Anerkennung, daß man in neuerer Zeit daran dachte, diese Statuen durch Abgüsse in weiteren Kreisen bekannt zu machen.) — Zu unterst sitzen an den vier Eckpfeilern die nackten Figuren des Nimrod mit Bogen und Köcher, Simson mit dem erlegten Löwen und dem Eselskinnbacken, Perseus mit Schild und Schwert und in Gesellschaft einer Maus, endlich Hercules mit der Keule. Zwischen diesen Helden in der Mitte jeder Seite die weiblichen Figuren der Sanftmuth mit einem zahmen Löwen; der Mäßigkeit, den Blick erhoben, mit Gefäß und Kugel; der Klugheit mit Spiegel und Buch; der Gerechtigkeit mit Schwert und Wageballen.

Wir nehmen von diesem großartigen Denkmal Abschied mit Anführung der Inschrift, die am Fuße desselben angebracht ist und also lautet: „Petter Vischer purger zu Nurmberg machet das werk mit seinen sunnen. und ward folbracht im jar 1519 und ist allein Got dem allmechtigen zu lob und sanct Sebolt dem himmelsfursten zu eren mit hilff frumer leut von dem allmusen bezalt." (Die freiwilligen Spenden zu diesem Werk beliefen sich auf sechsundzwanzigtausend Gulden.

Otte gibt die Herstellungskosten an auf zweitausendvierhundertundzwei Gulden sechs Heller einundzwanzig Pfennige.)

Von den übrigen Werken Vischer's sind noch besonders hervorzuheben an der Gedächtnißtafel der Margaretha Tucher im Dome zu Regensburg ein Relief, die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus darstellend, ferner ein Relief der Krönung Mariens, von dem sich zwei Abgüsse in Wittenberg und Erfurt befinden, dann das Flachrelief einer Grablegung in der Aegidienkirche zu Nürnberg vom Jahre 1522, die Grabmäler des Cardinals Albrecht von Brandenburg zu Aschaffenburg und des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg, die Grabplatte des Bischofs Lorenz von Bibra im Dome zu Würzburg und die beiden kolossalen Erzbilder König Arthur's und Theodorich's am Denkmal Kaiser Maximilian's in der Stiftskirche zu Innsbruck. Dieses Monument, eines der umfangreichsten und prachtvollsten plastischen Denkmale der Welt, wurde 1508 begonnen unter Leitung des kaiserlichen Hofmalers Gilg Sesslschreiber, aber erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollendet. Auf einem hohen Sarkophag von weißem Marmor knieet die Erzgestalt des innig bewegten betenden Kaisers, umgeben von den Statuen der vier Cardinaltugenden, die nach einem Entwurfe des Alexander Colin aus Mecheln 1572 von Hans Lendenstrauch aus München gegossen wurden. An den Seiten des Sarkophags sind vierundzwanzig Marmorreliefs angebracht, welche nach Thorwaldsen's Zeugniß das vollendetste Kunstwerk dieser Art sein sollen. Von dem schon erwähnten A. Colin und von Gregor und Peter Abel aus Köln ausgeführt, enthalten sie Darstellungen der Hauptbegebenheiten aus dem Leben Maximilian's: sie beginnen mit seiner Vermählung mit Maria von Burgund 1477 und schließen mit der Vertheidigung von Verona gegen Franzosen und Venetianer 1516. So wie die Aehnlichkeit des Kaisers Maximilian in den verschiedenen Altersstufen unverkennbar ist, so sind auch viele von den Köpfen Porträts. Die Trachten und Waffen sind mit der größten Genauigkeit wiedergegeben, selbst die verschiedenen Volksstämme sind erkennbar. Das Denkmal ist von achtundzwanzig ehernen Kolossalstandbildern umgeben, die von Steffen und Melchior Godl und von Gregor Löffler gegossen sind und Vorfahren des Hauses Habsburg und Helden des früheren Mittelalters darstellen. Dazu kamen dann noch dreiundzwanzig etwa zwei Fuß hohe Erzbilder von Heiligen und Mitgliedern des österreichischen Hauses, die jetzt in der Silberkapelle derselben Kirche aufgestellt sind.

Von den Söhnen Peter Vischer's haben Hermann und Johann selbstständige Werke geschaffen. Von Ersterem stammt das schöne Grabmal des Kurfürsten Johann in der Schloßkirche zu Wittenberg aus dem Jahre 1534, wogegen Johann 1530 das edle Bronzerelief der Madonna mit dem Kinde fertigte, das in der Stiftskirche zu Aschaffenburg sich findet, und das Grabmal des Kurfürsten Johann Cicero, das jetzt im Dome zu Berlin sich befindet, vollendete.

Unter den übrigen Schülern Peter Vischer's ist besonders hervorzuheben Pankraz Labenwelf, welcher zu dem Springbrunnen im Hofe des Rathhauses 1550 das Becken und die Säule goß, auf deren Drachenkapitäl ein Knabe mit einer Fahne steht, und am Brunnen auf dem Gemüsemarkte das sogenannte „Gänsemännchen" fertigte, nämlich die derb humoristische Figur eines Bauern mit zwei Gänsen, aus deren Schnäbeln das Wasser sich ergießt.

Mit Uebergehung mehrerer aus der Vischer'schen Werkstätte hervorgegangener Erzarbeiten bemerken wir noch, daß zugleich mit der Familie Vischer zu Nürnberg auch Meister Hans von Köln als Erzgießer thätig war, von dessen tüchtigen Handwerker-Bildung das Taufbecken in der Marienkirche zu Salzwedel und das darum aufgeführte prachtvolle Gitter glänzendes Zeugniß geben. — Zahlreich sind in der gleichen Zeit die bronzenen Grabplatten, deren Bamberg noch viele besitzt. Die meisten derselben rühren von unbekannten Künstlern her. Nur einmal nennt sich Hans Krebs als Verfertiger der Relieftafel des 1515 verstorbenen Dechanten Georg von Stiebar und Kunz Müllig verfertigte das Monument des Canonicus Reimer von Streitberg († 1541). Auch der Dom und das Capitelhaus in Würzburg enthalten eine lange Reihe von Reliefgrabplatten dortiger Bischöfe und Domherren aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert.

Von den gleichzeitigen gravirten Grabplatten wollen wir, da sie meistens ohne eigentlich künstlerischen Werth sind, nicht reden, sondern nunmehr von der Erzsculptur dieser Zeit Abschied nehmen mit einem großartigen Gesammtdenkmal der Plastik dieser Zeit, als welches die Grabdenkmäler sächsischer Fürsten im Chor des Domes zu Freiberg erscheinen. Sie beginnen mit Heinrich dem Frommen († 1541) und enthalten in einer reichen Marmorarchitektur der Renaissance sechs vergoldete Bronzestatuen von Fürsten und Fürstinen, so wie die Gestalten der Caritas und Justitia, tüchtige Arbeiten, zum Theil von höchst lebendiger individueller Auffassung, die sich jedoch schon dem allgemeinen Idealstile zuneigt.

b) Steinsculpturen.

So edel und vollendet die Erzsculpturen dieser Zeit sind, so sind sie doch nicht in so großer Anzahl gefertigt worden, wie die Sculpturen aus Stein und Holz. Wenn wir nun die Steinplastik betrachten wollen, so müssen wir gleich anfänglich erklären, daß wir aus der großen Menge nur die beachtenswerthesten und nur solche Werke ausheben wollen, von denen die Namen der Verfertiger bekannt sind.

Obwohl wir aber soeben zu verstehen gaben, daß die Steinsculptur in unserer Zeitepoche mit lebhaftem Eifer betrieben wurde, so müssen wir doch auch hervorheben, daß derselben nur ein begrenztes Feld der Thätigkeit offen stand, indem ihr fast ausschließlich nur die Grabdenkmäler und kleinere architektonische Werke, als Kanzeln, Taufsteine, Lettner, Brüstungen bei Brunnen u. dgl. vorbehalten waren, wogegen wirkliche Freisculpturen aus Stein zu den selteneren Ausnahmen gehören. — Was die Bemalung der Steinsculpturen, die vorzugsweise in Reliefdarstellungen bestehen, betrifft, so wird häufiger als bei den Holzarbeiten von einer durchgängigen Bemalung Abstand genommen.

Die namhaftesten Werke finden sich im südlichen Deutschland, wo besonders die schwäbische Schule eine besondere Begabung und große Thätigkeit an den Tag legte. Zu den früheren Arbeiten, an denen die neue Richtung sich edel und maßvoll kundgibt, gehört eine Statue Graf Ulrich's des „Vielgeliebten", die um 1440 gearbeitet wurde und ehemals auf dem Markte zu Stuttgart stand. Sodann hat der Ausbau der dortigen Stiftskirche während des ganzen Verlaufs des fünfzehnten Jahrhunderts, besonders gegen Ausgang desselben, der Sculptur mannigfachen Anlaß zur Bethätigung geboten. Sind ja Lettner, Kanzel und die Apostelpforte mit Reliefs und Statuen geschmückt, in denen die kräftig realistische Durchführung sich mit würdevoller Auffassung zu anziehender Wirkung verbindet. Ein Werk, aus dem eine seltene Tiefe des Empfindens hervorleuchtet, ist der bei der Leonhardskirche zu Stuttgart 1501 errichtete Oelberg, wo sich die feierliche Gestalt Christi am Kreuze erhebt, von Johannes, Maria und Magdalena betrauert. Ein anderer schöner Oelberg befindet sich an der Nordseite der Michaelskirche zu Schwäbisch-Hall mit einer vom Jahre 1506 stammenden bemalten Steingruppe, aus Christus und den schlafenden Jüngern bestehend. — Am Münster zu Ulm wurde um diese Zeit die Ausschmückung des Hauptportals vollendet und wurden außerdem an den Seitenwänden des Portals je sechs

Heiligengestalten, darunter die vier großen Kirchenlehrer aufgestellt. Unter den glänzendsten Werken der schwäbischen Schule ist ferner zu erwähnen: das Sacramentsgehäuse im Ulmer Münster vom Jahre 1469. Es ist neunzig Fuß hoch und wahrscheinlich vom Meister Jörg Syrlin gearbeitet.[1]) Ganz vorzügliche Leistungen der nämlichen Schule besitzt Urach in dem 1518 von einem Meister Christoph gefertigten Taufsteine, dessen Außenseite in zierlicher architektonischer Einfassung die Brustbilder von sechs Propheten und jenes des heiligen Joseph enthält. Letzterer erscheint in feiner, jugendlicher Gestalt; neben ihm Moses mit bedeutendem würdevollem Kopfe. Dann folgt das anmuthige Bild des David mit der Harfe; auf ihn Jesaias und, in langem Bart und Turban, die prächtige Figur des greisen Jeremias. Weiter Jonas, durch den Fisch bezeichnet, porträtartig scharf und von lebendiger Bewegung. Den Beschluß macht Josua in voller Rüstung der Zeit, mit Schwert und Federbaret. Die Arbeit ist von ebenso hoher technischer Vollendung, als künstlerischer Originalität; der Naturalismus des Meisters Christoph, der sich mit einem gewissen künstlerischen Selbstgefühl ausdrücklich „Statuarius" nennt, ruht auf eindringenden Studien und einer feinen Auffassung individuellen Lebens. Mit diesem Meisterwerk wetteifern an Reichthum und Schönheit der prachtvolle Taufstein (1499) und das heilige Grab in der Marienkirche zu Reutlingen. Etwa um 1480 entstanden, ist dieses heilige Grab unter allen ähnlichen Denkmälern Deutschlands wohl das bedeutendste. „Der decorativen Pracht entspricht an diesem Meisterwerke der Werth der plastischen Ausstattung. Am Sarkophag sind fünf Apostelbüsten im Hochrelief angebracht. Hinter dem Grabe in der Tiefe der Nische stehen Johannes und die drei Frauen, lieblich runde Köpfe nicht gerade von tiefem, aber doch von wehmüthig rührendem Ausdruck. Die schwäbischen Meister mochten nicht wie die fränkischen die weiche Schönheit der Köpfe der dramatischen Schilderung der Leidenschaft opfern. Die Gewandung zeigt mannigfache, schön erfundene Motive." Und wie hier, so herrscht überhaupt bei den schwäbischen Steinwerken ein mehr liebenswürdiger, gemüthlicher Zug in den Darstellungen vor und sind die Köpfe mehr durch Anmuth und Würde als durch ein höher entwickeltes Formgefühl ausgezeichnet. Die Gestalten sind in der

[1]) Von demselben Meister stammt auch der unter dem Namen „Fischkasten" bekannte Brunnen auf dem Markte zu Ulm, der im Jahre 1482 gearbeitet war als eine gothische Pyramide, an deren unterem Theile drei schlanke Ritter, keck und zierlich in schreitender Bewegung angebracht sind.

Regel sehr untersetzt und erhalten durch sehr breite, massige, in harten Falten gebrochene Gewänder noch mehr Fülle. Diese gedrungenen Gestalten und ungebührlich kurzen Körperverhältnisse sind eine ganz besondere Eigenthümlichkeit der schwäbischen Schule seit Syrlin, mit welcher Eigenthümlichkeit wohl auch die seit dieser Zeit so beliebt gewordene Anordnung von Büsten zusammenhängt, wie man an den Consolen der Stiftskirche zu Tübingen die Prophetenbüsten sehen kann.

„Dieselbe schwäbische Schule in dem etwas breiten, derben Stil ihrer Gestalten erkennt man in der Schweiz an der plastischen Ausschmückung der Oswaldkirche in Zug und mehr noch an den prächtigen Sculpturen des Hauptportals vom Münster zu Bern, letztere von Nikolaus Künz gearbeitet. Eine reiche Kanzel vom Jahre 1486 findet sich im Münster zu Basel. Noch prächtiger ist die des Münsters zu Straßburg von demselben Jahre, ein Werk des Meisters Hans Hammerer." Auf dem Kirchhofe bei Kolmar ist ein aus dem Jahre 1507 stammendes großes Steinbild Christi am Kreuze mit Maria und Johannes nennenswerth.

Kehren wir wieder nach Schwaben zurück, so finden wir auch in Augsburg wieder eine tüchtige Schule, deren Schönheitssinn an Reinheit der Empfindung und Größe, der Form fast allen übrigen Schulen überlegen ist. Denkmäler dieser Schule sind ein aus dem Dome stammendes, nun im Maximilians-Museum befindliches Hochrelief, Maria mit dem Leichnam Christi darstellend, und ein aus St. Ulrich stammendes Relief, wo Maria vor einem Teppich kniet, den zwei schöne Engel ausgebreitet halten. Ihr gegenüber sieht man zwei Reihen von Heiligen, Afra, Hieronymus, Suibertus und Benedictus, vor ihnen St. Ulrich und Konrad, welch' Letzterer seinen Schützling, den Conrad Merlingen († 1510) empfiehlt. In der Katharinenkapelle am Kreuzgang des Domes befindet sich ein aus dem Jahre 1540 stammender Altar mit Steinreliefs, die in einem edel entwickelten Stile die Geburt Christi und daneben in vier kleineren Scenen die Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige und den Tod Mariens schildern.

So groß das Verdienst der schwäbischen Schule um die Steinsculptur dieser Zeit sein mag, so ist doch die fränkische Schule derselben noch weit überlegen, indem Nürnberg die erste Stelle in Deutschland einnimmt. Mit vollem Rechte kann man sagen, daß Nürnbergs Steinsculpturen in jeder Beziehung den Vorrang einnehmen und sich den Werken der Florentiner gegenüber kühn in die Schranken stellen können. Schon Hans Decker geht energisch in die neue realistische

Auffassungsweise ein, wie die Grablegung in einer Kapelle der Aegidienkirche vom Jahre 1446 beweist, ein Werk, das so großartig und mächtig componirt ist, wie ein Bild von Mantegna. Indeß ist dieses Werk um diese Zeit noch ziemlich vereinzelt und erst einige zwanzig Jahre später beginnt die Steinsculptur in Deutschland allgemeiner die Heerstraße des Realismus zu beschreiten. Eine der frühesten und schönsten Schöpfungen dieser Art ist das große Relief eines thronenden Christus an der Südseite der Lorenzkirche. Dieses etwa um 1470 entstandene Werk zeigt uns Christum von schwebenden und knieenden Engeln umgeben, überdacht mit einem von Engeln gehaltenen, in spätgothischer Art gefertigten Baldachin. An den Stufen des Thrones knieen Stifter und Stifterinen in winziger Gestalt. Der Stil des ganzen Werkes weicht von jenem der bekannten Nürnberger Meister ziemlich ab. Und wenn auch einige Kunsthistoriker glauben machen wollten, es sei dieses Werk als eine der frühesten Schöpfungen Adam Krafft's anzusehen, so hat es niemals gelingen wollen, den Beweis hiefür zu erbringen.

Weil wir nun einmal den Namen dieses Künstlers ausgesprochen, so soll gleich von ihm des Näheren gehandelt werden. Wahrscheinlich aus Ulm stammend, mag er um 1437 geboren sein. Wir wissen von ihm, daß er ein Freund Peter Vischer's und Steinmetz in Nürnberg war, sowie daß er 1470[1]) zum zweiten Male heirathete und kinderlos im Hospital zu Schwabach, angeblich siebzig Jahre alt, starb im Jahre 1507. Obschon bereits der Giebel des Michaelschörleins der Frauenkirche zu Nürnberg 1462 von ihm verfertigt wurde, so fallen doch seine in Nürnberg befindlichen Bildhauerarbeiten sämmtlich erst in die Jahre von 1490 bis 1507. Seine Werke zeichnen sich bei etwas kurzen Figuren und übertriebener Behandlung der Gewänder durch Naturwahrheit vortheilhaft aus. Seine früheste bekannte Arbeit sind die sieben Stationen[2]) auf dem Wege zum Johanniskirchhofe, in denen er das siebenmalige Hinfallen Christi unter der Kreuzeslast in kräftigem Relief mit großer Lebendigkeit und ergreifender Energie des Ausdrucks geschildert hat. Ganz vorzüglich ist die dritte Station, wo Christus zu den ihn beklagenden Frauen mahnend spricht: „Weinet nicht über mich, sondern weinet über euch und eure Kinder!“ Die letzte und zugleich schönste Station zeigt den Leichnam Christi im

[1]) nach Anderen 1490.

[2]) Martin Ketzel, Büeger in Nürnberg, ließ sie nach den sieben Stationen in Jerusalem machen.

Schooße der Mutter, die noch einmal einen Kuß auf die verstummten Lippen drückt. — Die größte und figurenreichste Composition Krafft's sind jedoch die Hochreliefs über den Gräbern der Familien Landauer und Schreyer, die in erschütternder Tiefe Scenen aus der Leidens- und Auferstehungsgeschichte Jesu enthalten und sich in einer Höhe von neun und in einer Länge von vierunddreißig Fuß an der nordöstlichen Außenwand des Chores von St. Sebald hinziehen. Einen mit diesem aus dem Jahre 1492 stammenden Werke verwandten Gegenstand behandelte Krafft 1496 in einem Relief, das sich am ersten südwestlichen Pfeiler des Schiffes der Sebalduskirche über einem Altare befindet und abermals eine Passionsscene darstellt, indem sie den kreuztragenden, vielmehr den unter der Kreuzeslast hinsinkenden Christus schildert. Einen von den bisherigen ganz verschiedenen Gegenstand stellte der Meister 1497 dar in dem genreartigen Relief über der Thüre der Stadtwaage. Der Wägemeister steht in der Mitte und beobachtet gewissenhaft das Schwanken des Balkens, unter welchem der Spruch: „Dir als ein andern" die Gewähr strenger Rechtlichkeit verheißt. Während links der Knecht im Begriffe ist, noch ein Gewicht hinzuzusetzen, langt gegenüber der Kaufherr, dessen Waarenballen versteuert werden soll, zögernd in die Geldtasche. Es ist nicht möglich, anschaulicher, treffender, bezeichnender den Vorgang zu geben. Von 1496 bis 1500 führte er das berühmte, zierlich kunstvolle, vierundsechzig Fuß hohe Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg aus. Den Unterbau desselben tragen drei lebensgroße knieende Gestalten, meisterhafte Charakterbilder voll Porträtwahrheit (nach Neudörffer's Zeugniß der Meister selbst sammt zwei Gesellen). In diesem Sacramentshäuschen ist das vegetative Princip sehr sinnreich dadurch ausgeprägt, daß die Spitze des Thürmchens, da wo es an das Gewölbe anstößt, sich spiralförmig krümmt, gleich einer Pflanze, die in ihrem Wachsthume gehemmt wird. Das Vorzüglichste am ganzen Werke sind aber die Reliefsculpturen über dem Ciborium, die in sinnreicher Beziehung zu der heiligen Opferstätte und dem hohen Zwecke des Ganzen die Hauptmomente der Passion darstellen. Das Werk wurde von Hans Imhof gestiftet und erhielt der Meister dafür die Summe von siebenhundertundsiebzig Gulden. Auch die Sacramentshäuser zu Schwabach, Kalchreuth, Fürth, Kazwang und Heilsbronn werden dem Adam Krafft zugeschrieben, ob mit Recht, muß dahingestellt bleiben. Sicher dagegen sind noch Werke von Krafft das große Relief der von Engeln gekrönten Mater misericordiae in der Frauenkirche (1498), die Krönung Mariä am Choreingange der Frauenkirche (1500), die Krönung Ma-

riens am Landauer'schen Grabmal (1501), die Verkündigung Mariä in zwei lebensgroßen Statuen am Pfister'schen Hause in der Winklerstraße (1504) und die Statuengruppe der Grablegung Christi in der Holzschuher'schen Begräbnißkapelle auf dem Johanniskirchhofe (1507). Dieses in seinem Todesjahre gefertigte Werk ist eine der umfangreichsten Arbeiten Krafft's. Fünfzehn lebensgroße Statuen, in eine tiefe und breite Nische zusammengeordnet, stellen die Scene der Grablegung ergreifend lebendig dar. Der edle Leichnam Christi mit dem stillen wehevollen Antlitz wird von Joseph von Arimathia, dem der Meister seine eigenen Züge gegeben hat, mit inniger Zartheit gehalten. Auch Nikodemus ist eine Gestalt von herrlichem Ausdruck. Im Uebrigen hat der greise Meister die ergreifende Gewalt der Schreyer'schen Grablegung an St. Sebald hier nicht mehr erreicht.

Wir scheiden von diesem großen Meister mit jener Hochachtung, die ihm gebührt, und mit jener Anerkennung, die ihm Lübke zollt in den Worten: „Krafft ist vielleicht der treueste Spiegel des deutschen Wesens. Der Kreis seiner Darstellungen ist nicht weit. Er beschränkt sich fast ohne Ausnahme auf die Verherrlichung Mariens und die Leidensgeschichte ihres Sohnes. Aber in diese Gegenstände hat er sich mit ganzem Gemüthe versenkt und schildert sie mit einer Herzlichkeit, welche um so bewegter wirkt, als der Meister mit zarter Scheu alles Pathetische vermeidet. Heftiger, leidenschaftlicher sind die Passionen von der Mehrzahl der damaligen Meister geschildert worden; rührender, ergreifender von keinem. Und diese Wahrheit der Empfindung verklärt alle seine Gestalten und gibt ihrem schlichten bürgerlichen Wesen einen Hauch jener seelenvollen Schönheit, der selbst den Mangel idealer Schönheit vergessen macht."

Nürnberg besitzt noch manche Kunstwerke selbst an den Wohnhäusern der Bürger. Wir wollen nur Eines dieser Werke hier anführen, nämlich die Madonna an dem Hause S. 1306 der Hirschelgasse, welche nicht bloß in Nürnberg, sondern vielleicht in ganz Deutschland die schönste Madonnenstatue ist. Leider ist der Verfertiger derselben unbekannt. Da wir von **Veit Stoß**, der Bildhauer in Holz und Stein, auch Kupferstecher und im Brückenbau bewandert war, bei Betrachtung der Holzsculptur Ausführlicheres berichten werden, und uns jetzt damit begnügen müssen, den Sarkophag des Königs Kasimir IV. († 1492) anzuführen, den Stoß 1492 für den Dom zu Krakau aus rothem Marmor fertigte: so können wir hier sogleich übergehen auf einen jüngeren Zeitgenossen Adam Krafft's, nämlich auf **Hans Tilman Riemenschneider** (bei seinen Zeitgenossen als

Meister Dill bekannt), der etwa 1460 zu Osterode im Harz geboren war und als fremder Schnitzergeselle in Würzburg einwanderte, wo er vermuthlich Verwandte hatte und 1483 in die Lukasbruderschaft der Maler, Bildschnitzer und Glaser aufgenommen wurde. Seine Arbeiten waren bald sehr gesucht, das Bürgerrecht aber erwarb er erst 1495 nach seiner Verheirathung mit einer Würzburger Goldschmiedswittwe, die aber bereits 1501 starb. Nachdem er zu einer zweiten Ehe geschritten, wurde er 1504 Mitglied des unteren Rathes, bekleidete 1511—1524 mehrmals das Amt als Kirchenpfleger zu Unsrer Lieben Frau, kam 1518 in den oberen Rath der Stadt und wurde 1520 zur Bürgermeisterwürde erhoben. Während des Bauernkrieges trat er in Opposition gegen den Bischof und wurde, da die bischöfliche Partei obsiegte, aus dem Rathe gestoßen. Dadurch ward ihm das politische Treiben und selbst seine Kunst verleidet: er starb 1531 in Zurückgezogenheit und hinterließ mehrere Söhne, unter denen Jörg das Fach seines Vaters, diesem nicht gleichkommend, ergriffen hatte und als Verfertiger seines Grabsteines gilt, auf dem der wackere Meister von kräftiger Statur, bartlos und im Rathsherrnkleide mit dem Rosenkranz in der Hand erscheint. — Sein Wappen zeigt vier Stücke eines zerschnittenen Riemens, so gelegt, daß sie ein oben und unten geschlossenes H bilden.

Die Kunstrichtung Riemenschneider's ist eine der Nürnberger Schule verwandte. Zwar erreicht sein Stil nicht die gleiche Kraft und Größe, wie bei Meister Adam Krafft, dafür aber, innerhalb der realistischen Schranken des Zeitgeschmackes, eine rührende Innigkeit und Weichheit der Empfindung. „Die Körper sind nicht untersetzt, vielmehr schlank und mager, die weiblichen Köpfe breit und etwas leer. Statuarische Ruhe gelingt ihm besser als Bewegung, und die von seinen Zeitgenossen so schön ausgebildete Erzählungsweise im Relief gelingt ihm nicht so allgemein. In der Gewandung hat er den knittrigen Faltenwurf der fränkischen Kunst zu einem nur ihm eigenen Stile mit vielen gradlinigen rechtwinklig gebrochenen Falten ausgebildet. Dennoch sind die Hauptmotive oft von großartigem Wurf, wie denn die Gewänder bei ihm meistens dem Körper eng anliegen. Besonders anziehend ist aber Riemenschneider durch seine jugendlichen Köpfe mit ihrem wehmüthig schönen Ausdruck und der lockigen Haarfülle. In der zierlichen Durchbildung der Hände erinnert er am meisten an den älteren Syrlin und es ist nicht undenkbar, daß er auf seinen Wanderungen durch die Ulmer Schule gegangen wäre, wie denn auch ein Anklang an Schongauer in seinen Werken sich

kund gibt. Seinem Stoffkreise nach gehört er zu den vielseitigeren, beweglicheren Künstlern der Zeit."

Haben wir so im Allgemeinen die charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieses Künstlers hervorgehoben, so brauchen wir nur mehr die einzelnen Werke desselben anzuführen. Sein frühestes Werk ist das Grabmal des Ritters Eberhartt von Grumbach († 1487) zu Rimpar bei Würzburg. Die überlebensgroßen Statuen, Adam und Eva, am südlichen Portal der Liebfrauenkirche zu Würzburg, die zu den besten nackten Figuren der gleichzeitigen nordischen Kunst gehören, schuf er von 1490 bis 1493. Dieselbe Jahreszahl trägt auch die lebensgroße, auf der Mondsichel stehende Maria mit dem Kinde im nördlichen Seitenschiff der Neumünsterkirche zu Würzburg. Hat die Madonna einen sehr dünnen Hals und unverhältnißmäßig großen Kopf, so ist dagegen um so anmuthiger die Art, wie sie den kleinen Christus hält, der in naiver Bewegung sich aufmerksam vorbeugt und nach Kinderart mit seinen Zehen spielt.

Als Porträtbildner lernen wir unsern Riemenschneider kennen in dem Grabmal des Fürstbischofs Rudolph von Scheerenberg († 1495) im Dome zu Würzburg, welches unter einem gothischen Baldachin die tüchtig individualisirte Gestalt des Bischofs in etwas schwerer, harten Gewandung zeigt. Aus dem Jahre 1498 stammt das würdige Marienbild am Rathhause zu Ochsenfurt, 1499 fertigte er das Grabmal des Ritters Konrad von Schaumburg in der Marienkapelle zu Würzburg, und 1499 erhielt er den ehrenvollen Auftrag, ein prachtvolles Grabmal für Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde im Dome zu Bamberg zu errichten. Diese Arbeit, eins der Hauptwerke des Meisters, wurde 1513 vollendet. Aus Solenhofer Stein (marmorartiger Kalkstein) ausgeführt, besteht es aus einem an den Seiten mit fünf Reliefscenen aus dem Leben des heiligen Kaiserpaares geschmückten großen Sarkophag, auf dessen Deckel unter Prachtbaldachinen die überlebensgroßen Gestalten des Kaisers und der Kaiserin ruhen, treffliche Charakterfiguren in der phantastischen Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts. — Neben diesem großartigen Werke schuf der Meister gleichzeitig noch manches Andere: so die Sandsteinfiguren Christi, Johannes des Täufers und der Apostel an den Strebepfeilern der Marienkirche zu Würzburg 1500—1506, und die Gruppe des von den beiden Marien und Johannes beweinten Christus (1508), Relief an der nördlichen Außenseite der Kirche zu Heidingsfeld. In der Neumünsterkirche zu Würzburg befindet sich rechts vom Haupteingange der von Riemenschneider gearbeitete, durch seine Charakteristik

und edle Haltung der Gestalt des Verstorbenen ausgezeichnete Grabstein des gelehrten Johannes Trithemius († 1516). Wie er in seiner späteren Zeit von der Renaissance beeinflußt war, zeigt der Marmor-Grabstein des Bischofs Lorenz von Bibra († 1519) im Würzburger Dome, ein Werk, dessen beide Heiligenstatuetten die feinste individuelle Charakteristik zeigen, wie denn auch die große Reliefgestalt des Verstorbenen mit durchaus porträtwahrem Kopf in vollster Schärfe des Naturgefühles erscheint. — Das im Jahre 1525 entstandene Sandsteinrelief von zwölf Personen in der Kirche zu Maidbrunn bei Würzburg scheint Riemenschneider's letzte Arbeit gewesen zu sein. Es stellt die Beweinung Christi dar, die an Tiefe des Ausdrucks und Kraft der Schilderung die frühere einfachere Darstellung desselben Gegenstandes zu Heidingsfeld weit übertrifft.

Da wir Riemenschneider's Sohn Jörg schon oben als Verfertiger des Grabsteines seines Vaters genannt haben, so ist hier nur noch Loyer Hering aus Eichstädt zu nennen, ein Zeitgenosse Riemenschneider's, welcher die Marmorgräber des Bischofs Georg III., Schenk von Limburg († 1522) im Dome zu Bamberg 1518—1521 und der Frau Margaretha von Eltz in der Karmeliterkirche zu Boppard 1519 fertigte.

In **Bayern** kommen unter der ungeheueren Menge handwerksmäßiger Steinsculpturen manche künstlerisch werthvolle, im Allgemeinen aber nur wenige vor, deren Verfertiger bekannt sind, während es anderseits an Künstlernamen nicht fehlt, deren Zusammenhang mit den erhaltenen Monumenten nicht nachweisbar ist. Von großem Werth ist der bald nach 1468 entstandene, aus röthlichem Marmor gearbeitete Grabstein des Kaisers Ludwig des Bayern, der den Mittelpunkt des großen Erzmonumentes von 1622 in der Frauenkirche zu München bildet. Das Relief an der Grabplatte, den Kaiser im Krönungsornate mit Krone, Reichsapfel und Scepter darstellend, zeugt von vollem Verständniß der Form und nimmt wegen gediegener Ausführung einen Platz unter den Meisterschöpfungen der Zeit ein. Dem gewöhnlich als Verfertiger genannten „Hans dem Steinmeißel" scheint es nicht zugeschrieben werden zu können. Als Künstler, die in Stein arbeiteten, verdienen genannt zu werden Meister Wolfgang Leeb und Erasmus Grasser von München, von denen der Erstere 1483 das Hochgrab der Stifter der Kirche zu Attel am Inn, der Andere den Grabstein des Doctor Untermayer in der Peterskirche zu München und sechzehn tanzende Narrenfiguren für das Tanzhaus etwa um das Jahr 1500 fertigte für hundertfünfzig Pfund fünfzehn Schillinge. Hans Lem-

berger verfertigte 1519 die Marienkrönung im Uebergang zur Renaissance auf dem Rohrer'schen Grabmale in der Martinskirche zu Landshut. In Regensburg wird ein Meister Wolfgang Roritzer genannt, von dem das Sacramentshaus und der Unterbau des Brunnens im Dome herrührt, der mit den Statuen Christi und der Samariterin geschmückt ist. Aus dem sechzehnten Jahrhundert ist in Regensburg der Renaissance-Altar im Obermünster zu erwähnen, welchen die Aebtissin Wandula von Schaumburg kurz vor 1545 stiftete. In zierlich ausgeführten Reliefs von Kehlheimer Marmor sieht man den Tod und die Verklärung Mariens in der Mitte, auf beiden Seiten von den kleineren Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige, der Auferstehung, Himmelfahrt und der Sendung des heiligen Geistes begleitet.

„Zur Ausführung der Steinsculpturen in **Oesterreich** scheinen zu den bedeutendsten Arbeiten fremde Meister verwendet worden zu sein, wahrscheinlich weil die frühere Zeit diese Gattung der Plastik dort wenig gepflegt hatte." So ist das stattlichste Monument der ganzen Epoche, nämlich das Marmordenkmal Kaiser Friedrich's III. im Stephansdome zu Wien 1467 durch Meister Niclas Lerch von Leyen aus Straßburg begonnen und von Meister Michael Dichter fortgesetzt und 1513 vollendet worden. „Die Gesammtanlage erscheint ebenso originell wie großartig durchdacht, indem auf einem breit vorspringenden hohen, mit Statuetten und Reliefs geschmückten Fuß sich der ebenfalls reich mit Bildwerken bedeckte Sarkophag erhebt, auf dem die würdig und bedeutend aufgefaßte Gestalt des Kaisers in vollem Ornate mit Scepter und Reichsapfel ausgestreckt liegt.[1] Obwohl im Einzelnen noch gothische Details zur Anwendung gekommen sind, hat die Composition im Ganzen eine Klarheit, Ruhe und Uebersichtlichkeit, die schon an die Auffassung der Renaissance erinnern." — In der Katharinenkapelle des Stephansdomes befindet sich ein aus Marmor gearbeiteter, mit den einfach würdigen Statuetten der Apostel geschmückter Taufstein aus dem Jahre 1481. Besonders merkwürdig ist die Selbstporträtbüste des Meisters Jörg Oechsel, die, ausgezeichnet durch Lebenswahrheit und Kraft der Charakteristik, nach Art einer Console im nördlichen Seitenschiffe die alte Orgel trägt. Der Meister setzte sich dieses Denkmal kurz bevor er von dem ränkevollen und gewaltthätigen Anton Pilgram aus seiner Stelle als Bauführer verdrängt wurde. Dieser seit 1506 als Werkmeister von St. Stephan thätige

[1]) Im Ganzen enthält das Denkmal zweihundertundvierzig Figuren.

Pilgram errichtete 1512 die prachtvolle Kanzel mit den trefflich stilisirten Brustbildern der Kirchenväter und mit kleinen Heiligenfiguren. Unter der Treppe brachte er seine eigene Porträtbüste an, ebenfalls ein Werk von charaktervoller Tüchtigkeit. Diese Arbeiten, sowie jenes Werk Oechsel's scheinen darauf zu deuten, daß beide Künstler in der schwäbischen Schule ihre Ausbildung gefunden haben. — Außen am Chor von St. Stephan sieht man Arbeiten von den Meistern Heinrich und Konrad Blauen.

In den übrigen Gegenden Deutschlands tritt die Steinplastik nur vereinzelt auf. Am Rhein und Main beschränkt sie sich fast nur auf Grabmäler, von denen Otte viele aufzählt. Wir übergehen diese Grabsteine und führen eine andere tüchtige Arbeit an, nämlich die auf dem Domkirchhofe zu Frankfurt a. M. befindliche Gruppe Christi am Kreuze sammt den Schächern und den trauernden Frauen (1509). In Mainz sind die Bischofsgräber im Dome von Bedeutung, da sie meist in prachtvoller Entfaltung den fortgeschrittenen Stil der Epoche zur Geltung bringen.

In Westphalen sind bemerkenswerthe Steinsculpturen aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts: Ein Oelberg zwischen zwei Strebepfeilern am Chor der Neustädter Kirche zu Warburg in einer beschädigten, freistehenden Gruppe; ein Relief mit der Kreuztragung in der Kirche zu Everswinkel; zu Kösfeld ein Calvarienberg unter einem Ueberbau an der Jakobikirche; ein die Kreuzabnahme darstellendes Relief von 1488 über einem Altare in der an die Mauritzkirche von Münster anstoßenden Kapelle. Aus dem sechzehnten Jahrhundert: ein Votivrelief mit dem Ecce Homo, dem Donator und zwei Heiligen in derselben Kapelle zu Münster; in der Kirche zu Blomberg das Hochgrab Bernhard's von Lippe und seiner Gemahlin Anna. Die Statuen des Apostelganges (Lettners) im Dome zu Münster und die Passionsgruppe an einem Pfeiler im Schiff der Lambertikirche ebendaselbst u. s. w.

Aus den sächsischen Landen, wo sich unter vielen schlechten auch mehrfach bessere und treffliche Sculpturen, zumeist jedoch von unbekannten Meistern, finden, verdienen folgende Steinmetzarbeiten hervorgehoben zu werden: In Erfurt die Sculpturen des Taufsteines und ein Marmorhochrelief (der Erzengel Michael) in der Severikirche; die Hochreliefs: Moses mit den Gesetzestafeln unter den Thürmen und der erwachende Jakob über der Schloßthür des Domes zu Merseburg, um 1500. Im Museum des Großen Gartens zu Dresden befindet sich der aus der dortigen Bartholomäikirche stammende Altar

mit einer statuarischen Darstellung des heiligen Grabes. Im Dome zu Havelberg sowie im Dome zu Halberstadt ist je ein glänzender Lettner mit reichem figurlichen Schmuck. Grabdenkmäler aus dieser Zeit finden sich im Dome zu Magdeburg, in der Kirche zu Pforta, im Dome zu Erfurt, in der Stiftskirche zu Gernrode, in der Blasiuskirche zu Münden u. s. w. Plastische Arbeiten von selbstständigem Werthe und energisch durchgebildetem Stil enthält die ebenso originell erfundene als meisterhaft ausgeführte Kanzel des Domes zu Freiberg im Erzgebirge, die um 1470 als riesige Tulpe gestaltet wurde. „Die Treppe wird von einem Gesellen getragen, welcher alle Zeichen großer Anstrengung zu erkennen gibt. Unten klettern zwischen den großen Blumenranken vier reizend naive Engelknaben, von denen der eine humoristischer Weise mit einem Bergmannsjäckchen bekleidet ist, aus welchem die Flügel possirlich hervorbrechen. Oben sitzen zwischen den Blumenblättern die großen Brustbilder der Kirchenväter, deren Köpfe eine meisterhafte Feinheit porträtartiger Charakteristik zeigen. Den Schalldeckel krönt eine schöne Madonna mit anmuthig bewegtem Kinde." Es braucht wohl nicht eigens bemerkt zu werden, daß die humoresken Episoden in diesem Werke und der zu weit gehende Naturalismus den kirchlichen Charakter arg beeinträchtigen. Der Meister des phantasiereichen Werkes hockt am Fuße der Kanzel in ganzer Gestalt, mit ruhiger Zuversicht um sich schauend.

Zeigen sich schon in diesem Werke schwäbische Einflüsse, so ist der Hochaltar in der Annakirche zu Annaberg, der in zierlichem Kalksteinrelief auf rothmarmornem Grunde eine hübsch componirte und fleißig ausgeführte Darstellung des Stammbaumes Mariens zeigt, ganz in Augsburg gefertigt worden von dem dortigen Bildhauer und Schnitzer Adolph Dowher. An der Empore der nämlichen Kirche sind nicht weniger als hundertundneun Hochreliefs angebracht, welche die verschiedenen Altersstufen des Menschen, männlichen wie weiblichen Geschlechtes, die Geschichte des alten und neuen Testamentes, Mariens und der Apostel mit ihren Martyrien schildern und die von 1499 bis 1525 gearbeitet wurden von dem Steinmetz Theophilus Ehrenfried und seinen zwei Gesellen Jakob Hellwig und Franz von Magdeburg. Einen höheren Kunstwerth aber hat an derselben Kirche die „alte goldene Pforte" mit der Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit.

In **Norddeutschland** gibt es einige Arbeiten aus gebranntem Thon: der Grabstein der Elisabeth Winkelmaß in der Peterskapelle zu

Brandenburg und eine Marienstatue in der Marienkirche zu Danzig. Die Hausteinsculpturen sind meistens nur rohe Handwerksarbeiten. Als eine eigenthümliche Merkwürdigkeit wird das Kalkstein-Epitaphium des Burgermeisters Dr. jur. Heinrich Rubenow in der Marienkirche zu Greifswalde angeführt, auf welchem die Umrisse eingegraben sind, wobei aber der Grund um ein Geringes vertieft ist. Die Zeichnung des merkwürdigen Steines liefert zugleich den Beweis, daß die in anderen Gegenden Deutschlands seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts herrschend gewordene eckige, scharfe Behandlung und die Fülle knitteriger Falten der Gewänder bald darauf auch in Pommern Eingang gefunden hat. In Schlesien finden sich auch Epitaphien und andere Werke aus Sandstein. Namentlich hat Breslau einen ziemlichen Reichthum an solchen Arbeiten. Wir nennen nur an der Magdalenenkirche nördlich das jüngste Gericht en bas-relief an einem Strebepfeiler des nördlichen Thurmes einen heiligen Christoph, zwischen den Strebepfeilern dieses Thurmes in Statuetten den Ecce homo und eine Mater dolorosa, am südlichen Thurme David und Goliath, links vor der Thür eine Madonna, an der Ostseite eine Abnahme vom Kreuz im Hochrelief mit landschaftlichem Hintergrunde. An der Elftausend-Jungfrauenkirche sieht man eine Kreuzigung in freien Figuren. Auch an Profanbauten Breslau's kommen manche plastische Werke vor, wie z. B. am Eckhause der Nicolas- und Reuschenstraße eine heilige Barbara, und an den Erkern des Rathhauses, wo viele Statuetten angebracht sind.

c) Die Holzschnitzerei.

Schon früher. namentlich seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts haben wir bedeutende Werke der Holzschnitzkunst kennen gelernt. Waren sie aber dortmals noch verhältnißmäßig wenig, so bildet dagegen die Holzschnitzerei die Lieblingstechnik der deutschen Sculptur des gegenwärtigen Zeitraumes und nahm einen solchen Aufschwung, daß ihre Werke an Masse, und in gewissem Sinne auch an Bedeutung die Arbeiten in Stein und Erz überragen, insofern nämlich, als die Holzsculpturen den realistischen Zug der Zeit am schärfsten ausprägen und die malerische Richtung vorzüglich begünstigen. Ist ja die Holzschnitzerei größtentheils mit der Thätigkeit der Maler verbunden, nicht bloß insofern als die Schnitzwerke durchgehends bemalt sind, sondern auch insofern diese häufig mit Gemälden in Verbindung treten und erst in dieser Vereinigung ein Ganzes ausmachen. Kommt es ja doch häufig vor, daß die Altäre, deren Aufbau im Ganzen der frühere

bleibt, in ihrem Haupttheile, nämlich dem tiefen Schrein in der Mitte mit großen Statuen oder mit vielen kleinen Reliefscenen ausgefüllt sind, während die Flügel, die den Mittelschrein schließen, in gemalten Darstellungen jene Reliefscenen fortsetzen. „In solchen Fällen mußte die Anordnung und Leitung des Ganzen in der Hand eines Meisters liegen, und dieser Meister mußte in beiden Kunstzweigen Erfahrung haben."

Wie bei der Steinsculptur müssen wir auch in der Holzschnitzkunst die Priorität in der Aufnahme und Ausbildung des neuen realistischen Stiles der schwäbischen Schule vindiciren. Zu den ältesten Werken zählt wohl der Altar des Lukas Moser, „Maler von Wil" (dem benachbarten Weil), zu Tiefenbronn vom Jahre 1431, der eine von Engeln emporgetragene heilige Magdalena darstellt. In derselben Kirche fertigte Hans Schühlein von Ulm 1469 den Hochaltar, dessen Mittelschrein die geschnitzten Darstellungen der Kreuzabnahme und der Beweinung des todten Christus enthält. Eines der trefflichsten Werke ist der Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. Tauber, der inschriftlich 1466 von dem Maler Friedrich Herlen ausgeführt wurde. Der Schrein enthält sechs fast lebensgroße, gut bemalte Figuren von Heiligen, darunter Maria und Johannes, in der Mitte Christus am Kreuze, von vier Engeln umschwebt, über dem Schrein ein Baldachin mit einem kleineren Ecce homo. Spätere Arbeiten dieser Gegend sind gänzlich unbemalt, wie der 1478 gefertigte Altar des heiligen Blutes in der nämlichen Kirche zu Rothenburg, sowie der prachtvolle Marienaltar in der Wallfahrtskirche bei Creglingen vom Jahre 1487, der durch Schönheit der Anordnung und Reichthum der Charakteristik hervorragt. Ein meisterlich durchgeführter Altar vom Jahre 1498 befindet sich in der Kilianskirche zu Heilbronn. Sind schon die überlebensgroßen Holzstatuen der Madonna mit dem Kinde zwischen einem heiligen Papst und Bischof und den Martyrern Stephanus und Laurentius in dem Mittelschreine großartig entworfen und mit kühner Meisterschaft durchgeführt, so zeigen auch die sieben lebensgroßen Brustbilder in den drei Nischen der Leuchterstufe, die vier großen Kirchenväter, welche ein Ecce homo von höchst edlem Ausdruck (von Maria und Johannes an beiden Händen gehalten: eine Scene von ergreifender Tiefe des Gefühles) umgeben, eine äußerst feine Durchführung. Ober diesem mittleren Theile kommen noch die jetzt seitwärts aufgestellten Flügel mit Reliefdarstellungen (des Todes Mariens und der Ausgießung des heiligen Geistes, sowie der Geburt und der Auferstehung

Christi), die an künstlerischem Werthe die anderen Werke wohl noch übertreffen. Ueberall ist Schönheit, Kraft und Lebensfülle über das Werk ausgegossen, so daß man es unbedenklich als eine Meisterschöpfung bezeichnen kann, mit der die nordische Kunst sich neben die gleichzeitige italienische stellen kann.

Der Hauptort der schwäbischen Schule ist Ulm, wo der ältere Jörg Syrlin thätig war, einer der vorzüglichsten Meister der ganzen Epoche, der die Schnitzwerke von der Malerei unabhängig und in voller Selbstständigkeit und reiner plastischer Schönheit herstellte. Dieser Schreiner und Bildhauer fertigte 1458 ein sehr schönes Singpult, wo auf dem Gestelle die Statuetten der vier Evangelisten das eigentliche Pult tragen. Sein Hauptwerk aber ist das Chorgestühl im Münster zu Ulm, von 1469—1474 gefertigt. Dieses großartige, kunstreich aus Eichenholz gearbeitete Gestühl verdient nicht nur hinsichtlich seiner reichen harmonischen Architektur, sondern mehr noch des daran befindlichen plastischen Schmuckes wegen hohe Bewunderung. Es läuft in zwei Reihen zu beiden Seiten des Chores hin; hinter der zweiten Reihe erhebt sich zu einer Höhe von siebzehn Fuß eine an die Mauer angelehnte reich verzierte Rückwand mit Gesims. Ueber jedem der neunundachtzig Sitze wölben sich gothische Schirmdächer, deren Pyramidenspitzen in zierlich geschweifter Giebelform über das Gesims der Rückwand hinausragen. Noch höher streben die in der Mitte und an den Endpunkten des Gestühles befindlichen, in Form von Thürmchen mit durchbrochener Spitze gebildeten Schirmdächer empor. Unter diesen Schirmdächern, die zur kräftigeren Hervorhebung der bezeichneten Stelle dienen, befanden sich ursprünglich Standbilder. Noch höheres Interesse erweckt der plastische Schmuck, womit das Gestühl ausgestattet ist. An den Endpunkten und den drei Abtheilungen des Gestühls der unteren Reihen befinden sich lebensgroße Brustbilder, von denen die auf der linken Seite die Weisheit und Poesie des Heidenthums darstellen und zwar in den Büsten des Pythagoras, Ptolemäus, Cicero, Terenz, Seneca, Quintilius und Plinius d. J. Das achte Brustbild mit Lorbeerkranz stellt ohne Zweifel den Meister Syrlin dar. Auf der rechten Seite befinden sich gleichfalls acht lebensgroße Brustbilder, welche die Vorherverkündigung des Heilandes von Seite des Heidenthums andeuten, und zwar in den Büsten der delphischen, libyschen, tiburtinischen, hellespontischen, kumanischen, kimmerischen und phrygischen Sibyllen — als Prophetinen aus dem Heidenthum. Das achte Bild wird für das Bildniß der Frau des Syrlin gehalten. — Reicher ist noch das Gestühl der hinteren Reihe

verziert. In der Nische eines jeden Stuhles erblicken wir ein Bildniß im Hochrelief. Die Bilder auf der linken Seite haben die Verkündigung des Herrn von Seite des Judenthums zum Gegenstande, es treten uns hier die Bildnisse der zwölf Propheten und anderer Gottesmänner des alten Bundes entgegen. Auf der rechten Seite schauen wir ausgezeichnete Frauen des alten Bundes, wie Sara, die Königin von Saba u. a. m. Diese Brustbilder sind alle mit ihrem Namen und einem auf sie bezüglichen Spruche bezeichnet. Die Giebelfelder enthalten etwas kleinere Brustbilder, die sich dem Rundwerk nähern, heilige Männer und Frauen des neuen Bundes; links die zwölf Apostel, der heilige Stephanus, der heilige Georg, Laurentius und Damian; rechts Kosmas, der Evangelist Lukas, Maria Magdalena, Elisabeth und Walburgis. — Gewiß ist der dem Werke zu Grunde liegende Gedanke ein sinniger zu nennen. Demselben entspricht aber auch die Ausführung, da der Meister über eine Feinheit der Charakteristik zu verfügen hat, die ihm sowohl im Anmuthigen wie im Würdevollen zu Gebote steht.

Dem nämlichen Meister wurden auch die Chorstühle des Stephansdomes in Wien zugeschrieben. Neuerlich aber hat sich herausgestellt, daß Meister Wilhelm Rollinger dieselben verfertigte.

Syrlin's Sohn, der jüngere Jörg Syrlin,[1]) führte des Vaters Kunst in gleichem Stile fort. Von ihm sind gearbeitet die Chorstühle (1493), der Celebrantenstuhl (Dreisitz im Chor 1496 ff.) in der Klosterkirche zu Blaubeuren, der kunstvolle Schalldeckel (1510) der Kanzel im Münster zu Ulm und (1512) die Chorstühle in Geislingen. Ob der Altar in Blaubeuren, ein an Pracht, Schönheit und Eleganz der Ornamentik seines Gleichen suchendes Werk, von dem jüngeren Syrlin gearbeitet wurde, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls ist in manchen Einzelnheiten der Einfluß des älteren Syrlin unverkennbar, so daß man ihn als eine Arbeit der Syrlin'schen Schule bezeichnen kann. — Auch der Verfertiger des Altars im Chore des Münsters zu Ulm ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben, da für Daniel Mauch (Mouch) nur die einzige Vermuthung spricht, daß er für die Barfüßerkirche, aus welcher dieser Altar stammt, auch einen andern Altar geschnitzt habe. Uns genügt es, zu bemerken, daß dieser aus dem Jahre 1521 stammende Altar, dessen Schrein in gemüthlicher Darstellung schildert, wie das kleine Christuskind seine ersten Schritte versucht, ein anziehendes Werk von herzlichem Ausdrucke ist.

[1]) Ueber die Lebensumstände beider Syrlin ist nur Sagenhaftes bekannt.

Aus der Syrlin'schen Schule scheint auch das sich dem Ulmer würdig anschließende aus siebenundsechzig Sitzen bestehende Chorgestühl in der Hauptkirche zu Memmingen hervorgegangen zu sein.

Eine der prachtvollsten Arbeiten ist das 1517 durch Heinrich Schickard vollendete Chorgestühl in der Stiftskirche zu Herrenberg in Württemberg.

Zu den schönsten Schnitzwerken Schwabens vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gehören der große, neu bemalte Altar in einer Kapelle des nördlichen Seitenschiffes der Heiligen-Kreuzkirche zu Gmünd, der den Stammbaum Christi aus der Wurzel Jesse darstellt, ferner der Schnitzaltar in der ersten südlichen Chorkapelle derselben Kirche. Auch die Chorstühle derselben Kirche sind eine stattliche Arbeit im Ranaissance-Stil aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Ein anderer Sitz schwäbischer Schnitzarbeit war Ravensburg, wo ein Meister Schramm genannt wird.

In Hall lebte gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ein Meister Peter Lohtorn, der um 1487 an den Schnitzwerken der Michaelskirche thätig war und so geschätzt wurde, daß der Propst von Ellwangen vergeblich um diesen Meister bei der Stadt petitionirte.

Bis an die äußerste Grenze des schwäbischen Landes hatte sich die schwäbische Holzschnitzkunst verbreitet, wie wir daraus sehen, daß am Dome zu Constanz schöne, mit Reliefs geschmückte Thüren sich finden, die um 1470 von einem Meister Simon Hayder vollendet wurden.

Ja selbst über die Grenzen Schwabens hinaus, bis tief in die **Schweiz** hinein erstreckt sich die Thätigkeit der schwäbischen Schule und ihrer Meister, indem man oft schwäbische Bildhauer berief, um die Kirchen mit gediegenen Kunstwerken zu versehen. So fertigte ein Meister aus Memmingen, Ivo Strigeler, den Schnitzaltar in der Kirche zu Reams (Graubündten), der jetzt in der katholischen Kirche zu Winterthur steht, 1501 und 1506 den Altar in der Sebastianskapelle zu Igels im Lugnetzthal. Chur besitzt in seinem Dome ein prachtvolles Meisterstück nordischer Holzschnitzerei am dortigen Hochaltar, der die ganze Leidensgeschichte Christi bis zum Kreuzestode und die Verherrlichung Mariens und der Ortsheiligen in Verbindung mit den prophetischen Gestalten des alten Bundes, mit den Heiligen, Martyrern und Engeln enthält. Der Name des Meisters, der dieses bedeutende Werk, das noch die glänzende Polychromie zeigt, geschaffen, ist Jakob Rösch. Andere Schnitzaltäre finden sich noch zu Chur-

walden drei, zu Lenz, zu Brienz, zu Alveneu, Saluz, Tinzen und Igels.

In den **Rheinlanden** sind nur wenige Schnitzwerke vorhanden und diese wenigen zeigen viel Verwandtschaft mit jenem Stile, den Martin Schongauer in der Malerei begründete. Dieser Meister besaß reiche Erfindungsgabe, höchst feinen Sinn für Schönheit der Form und verband damit seelenvolle Innigkeit des Gemüthes. Eine Manier von ihm aber war eine gewisse Magerkeit der Zeichnung, besonders der Hände. Seine Gewänder zeigen mehr oder minder scharfe und eckige Brüche, die Hintergründe sind von geringerer Ausbildung. In diesem Stil also sind auch die von Desiderius Beychel gearbeiteten zwölf Apostelstatuetten in der Antonitenkirche zu Issenheim, die jetzt mit den Chorstühlen aus derselben Kirche im Museum zu Kolmar aufbewahrt sind. Freiburg im Breisgau besitzt an einem Vierungspfeiler des Münsters ein im Jahre 1505 von Johann Wyding gefertigtes Altarschnitzwerk mit der Anbetung der Könige, und in einer Chorkapelle ebendaselbst einen Schrein mit der Darstellung des Schutzes Mariens. Als ganz vorzüglich ist zu bezeichnen der im Jahre 1525 von einem noch unbekannten Meister, der sich des Monogramms H. L. bediente, gefertigte, prächtige Schnitzaltar mit Heiligenfiguren und der Krönung Mariens im Münster zu Breisach, wo auch schöne Chorstühle sich befinden. Auch das heilige Köln besitzt Schnitzarbeiten aus dieser Periode in St. Kunibert (Hochreliefgruppe der Kreuzigung), in der Marien- und Nikolaikapelle des Domes, sowie in der Taufkapelle von St. Peter. In der Kirche zu Clausen ist ein Schrein mit vielen Sculpturen aus der Passion, nach dessen Muster der Schnitzaltar in der Kirche zu Merl und der große Schrein in St. Martin zu Münstermayfeld, sowie die zwei reichen Schnitzaltäre mit den Passionsscenen in der Kirche zu Zülpich gearbeitet sind. Die Stiftskirche zu Calcar enthält drei Schnitzaltäre mit unbemalten, figurenreichen biblischen Reliefdarstellungen in malerischer Anordnung, von vollendeter Technik und großer Natürlichkeit des Ausdruckes, außerdem (in einem Altar des linken Seitenschiffes ꝛc.) die Holzstatuen des heiligen Nikolaus, der beiden Johannes und einer heiligen Magdalena. Am Fuße der Statue des heiligen Johannes des Täufers nennt sich mit Beifügung seines Wappenschildes Meister Jan Bögel als Verfertiger. Der reich ausgestattete Hochaltar der Stiftskirche zu Pfalzel mit der Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme (um 1450—1480) befindet sich gegenwärtig im Privatbesitz zu Wien. Noch nennen wir in der Kirche zu Lorch den

aus dem Jahre 1483 stammenden Hochaltar, einen kolossalen, aus fünf Abtheilungen bestehenden Bau mit dreizehn Statuen unter Baldachinen.

Zahlreich und tüchtig sind auch die Schnitzwerke in **Westphalen**, wo der vom Rhein her eingedrungene Stil mit selbstständiger Empfindung ausgebildet wird. „Bemerkenswerth ist hier, — schreibt Lübke — die große Anzahl von Schnitzarbeiten, die noch im fünfzehnten Jahrhundert den idealeren Stil der früheren Epoche in Gewandung und Gesichtsausdruck festhalten und doch in den Gegenständen schon die Lieblingsthemate dieser späteren Zeit, namentlich die Passion, vielfach variiren." Sowohl Lübke als Otte führen eine ganze Reihe von solchen Werken an, von denen wir nur folgende wenige ausheben wollen. Zu Osnabrück ist in der Johanniskirche ein werthvoller Altar mit einer figurenreichen Kreuzigung in der Mitte, Passionsscenen an den Seiten und vierzehn Heiligenfigürchen unten. Ein ähnliches Werk findet sich in Bissendorf; auch zu Windheim ist ein trefflicher Altar mit der Kreuzigung in der Mitte und sechs kleinen Passionsreliefs an den Seiten. Auf dem Nonnenchor der Kirche zu Mariensee ist ein Schrein, welcher oben die Himmelskönigin und die zwölf Apostel in Nischen enthält, unten die roh gearbeitete Anbetung der Könige und eine Kreuzigung von geübterer Hand. Durch besonders edlen und maßvollen Stil ausgezeichnet und eines der schönsten Werke ist der südliche Seitenaltar zu Kirchlinde mit der Kreuzigung und Auferstehung in der Mitte, darunter fünf Heilige in schmalen Nischen, sodann vier größere Figuren an den Seiten.

Gilt von den bisher angeführten Schnitzwerken, die sämmtlich noch der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, die eingangs angeführte Charakteristik, so gehören der späteren, derb realistischen Richtung, die eine leidenschaftlich bewegte, wirr überladene, übertrieben dramatische Darstellungsweise liebt, an: die meist Passionsscenen darstellenden Altäre in der Marienkirche zu Osnabrück, in den Kirchen zu Pretzen, Oberkirchen, Exten, Steinheim, Bielefeld und Enger, in welch' letzterer Kirche der Altar 1525 von M. Hinrik Stanvone verfertigt wurde. Zu den ausgedehntesten Werken gehören die Wandelaltäre in der Peterskirche zu Dortmund mit dreißig Passionsscenen und in der Kirche zu Schwerte mit Vorgängen aus der Kindheit und aus dem Leiden Christi von 1523. Den bedeutendsten Kunstwerth aber hat der große Altar in der Pfarrkirche zu Vreden, in der Mitte mit neun, auf den Flügeln mit zwölf kleineren

Darstellungen aus dem Leben und Leiden Jesu in figurenreichen, klar geordneten Gruppen.

In Schlesien besitzt Breslau einen bedeutenden Reichthum von Schnitzaltären in der Elisabethenkirche, Magdalenenkirche, der Corpus-Christi-Kirche. Auch in den Kirchen des Breslauer Landkreises trifft man schöne Schnitzaltäre an, z. B. in Stabelwitz einen schönen Flügelschrein von 1506 mit der wohl ausgeführten Beweinung des todten Christus. Auch profaner Gegenstände bemächtigte sich die Holzschnitzerei, wie die in der Sammlung des Kunstvereins im Ständehause zu Breslau befindliche saubere, feinbemalte Schnitzarbeit beweist, wo eine aus dreiundzwanzig Halbfigürchen bestehende Gruppe von Männern, Weibern und Kindern, über eine Balustrade gelehnt, irgend einer Handlung eifrig zuschaut.

Auch Thüringen und **Sachsen** haben viele Schnitzwerke aufzuweisen, von denen wir nur die Sammlungen im Museum des Thüringisch-Sächsischen Vereines zu Halle, die Schnitzfiguren aus weimar'schen Landkirchen in der Bibliothek zu Weimar, die aus verschiedenen sächsischen Kirchen stammenden, zum Theil vorzüglichen Altarwerke (über zwanzig) im Museum des Großen Gartens zu Dresden hervorheben. Auch eine große Menge einzelner Holzsculpturen besitzt dieses Museum, unter denen wir noch besonders ein heiliges Grab in Form eines reichen gothischen Sarkophags aus der Stadtkirche zu Chemnitz 1480 von Georg Johann Kil hervorheben. Mehrere Altäre und andere Schnitzbilder sind auch im Alterthumsmuseum zu Freiburg aufbewahrt.

In Schleswig-Holstein spricht sich die ganze ungeschlachte Derbheit der norddeutschen Auffassung mit energischer Häßlichkeit, aber unleugbar mit großer künstlerischer Kraft aus in den 1515 bis 1521 von Hanns Brüggemann ausgeführten Passionsscenen am Altare des Domes zu Schleswig. Während dieses Altarwerk unbemalt geblieben ist, zeigt der Altar in der Pfarrkirche von Segeberg in Holstein reichen Schmuck von Gold und Farben. Maßvoller im Stil und edler im Ausdruck ist der Altar der Kirche zu Altenbruch, im Lande Hadeln, mit einer reichen Darstellung der Passionsgeschichte.

In den **brandenburgischen Marken** ist ebenfalls noch jetzt, nach manchen Zerstörungen, eine Anzahl von Schnitzwerken vorhanden, die für diese wie für die übrigen norddeutschen Gegenden ein überaus langes Beharren bei mittelalterlicher Formgebung bezeugen. Auch in Bezug auf den Gegenstand der Darstellung erinnern sie an die gothische Periode, wo besonders Scenen aus dem Leben Mariens beliebt waren.

So bildet denn auch das Leben der heiligen Jungfrau den Gegenstand der Schilderung an den Altären zu Dambeck, Arendsen, Berben und in der Petrikirche zu Stendal. Sehr anmuthige Statuetten weiblicher Heiligen, noch ganz im schön bewegten Linienzuge der Gothik, enthalten die einfach strengen Chorstühle der Marienkirche in Salzwedel, wo auch ein hübsches Lesepult mit der Krönung Mariens und den Evangelisten und ein prachtvoller Altar mit der Himmelskönigin und einunddreißig ausdrucksvollen Reliefbildern: das Leben und Leiden Christi, und in der Mitte die Kreuzigung darstellen. Der derb realistische, leidenschaftlich bewegte Stil hat auch hier, wie überall in norddeutschen Schnitzwerken die Darstellungen aus dem Leben Mariens verdrängt und die für die veränderte Zeitstimmung bezeichnenden Schilderungen der Passion an deren Stelle gesetzt. Aehnliche, nur noch spätere, dabei auch wildere und rohere Darstellungen sieht man an einem Altar der Kirche zu Seehausen, der sechzehn Darstellungen aus dem Leben Jesu von der Passion bis zum Pfingstwunder enthält. — Der von Gerard Weger 1474 gefertigte Hochaltar in der Katharinenkirche zu Brandenburg stellt dar Maria mit vier Heiligen, darüber in der Mitte die Passion, acht Scenen aus dem Leben Mariens auf den Flügeln und fünf Darstellungen aus dem Leben der heiligen Katharina an der Staffel. — In der alten Sacristei der Nikolaikirche zu Jüterbog befindet sich eine ganze Sammlung von meist geringeren Schnitzarbeiten, besonders Reliquienköpfe u. s. w. — Ein Werk von trefflicher Arbeit ist der Altar in der Kirche zu Tammendorf bei Crossen mit der Grablegung in Rundwerk.

Von den Schnitzwerken in **Mecklenburg** führen wir folgende an: in der Pfarrkirche zu Güstrow den von Jan Borman 1508 gearbeiteten reichen Altar mit der Kreuztragung, Passionsscenen ꝛc. Dann einen Altar mit der Darstellung Christi im Elend (vom Maler Henning Leptzow zu Wismar 1421) in der Altstädterkirche zu Parchim. Im Dome zu Lübeck ein reiches Triumphkreuz vom Jahre 1477, den Laienaltar von 1506. In der Katharinenkirche zu Lübeck befindet sich auf dem oberen Chore eine Kunstsammlung, die außer vielen anderen Schnitzarbeiten eilf Altäre enthält, unter denen sich der Flügelschrein mit dem Meßwunder 1496 besonders auszeichnet. Die Klosterkirche zu Doberan und die Nikolaikirche zu Rostock bewahren Altarwerke, die noch in dem früheren idealen Stile die Leidensgeschichte darstellen.

Besonders reich an derartigen Werken ist **Pommern**, wo sich mehrfach Werke ersten Ranges befinden, wie z. B. der Hochaltar in

der Nikolaikirche zu Stalsund. Derselbe enthält in der Mitte eine mit Figuren fast überladene Kreuzigung, auf den Flügeln sechs Passionsscenen, an der Staffel die Verkündigung, Geburt und Beschneidung Christi, im Ganzen über hundert Figuren, zwar in rein realistischer Auffassung, aber nicht ohne ideale Züge, und eingerahmt von einer prachtvollen Architektur. — Von höchster Vollendung sind die im Mittelschreine zehn, an den Flügeln nur sechs Zoll hohen Figürchen der Passionsdarstellungen des Altares in der Dorfkirche zu Waase auf der Insel Ummanz (bei Rügen), wo sich noch zwei kleinere Schreine befinden, die ebenfalls, wie die Altäre zu Eixen bei Triebsees und zu Bredwisch bei Grimme, zu den besseren gehören. Der Altar der Johanniskirche zu Stargard enthält im Mittelschreine oberwärts Christum und Maria thronend nnd beiderseits daneben je vier kleinere Heiligenfiguren, unterhalb vier Scenen aus der Geschichte des heiligen Johannes des Täufers und auf jedem Seitenschreine je zwölf Heilige in kurzen Verhältnissen. — Auch zu Greifswalde, Köslin und Kolberg sind tüchtige Arbeiten zu treffen, besonders auszuzeichnen ist aber noch das große Schnitzwerk des Hochaltares der Nikolaikirche zu Anclam, das in vielen einzelnen figurreichen Gruppen die Passionsgeschichte bei höchst naiver Zusammenstellung der vielen größeren und kleineren Püppchen, aber voll lebendigen Gefühles enthält. Von zwei Altären in der dortigen Marienkirche zeigt der eine über der Staffel aufsteigend den Stammbaum Christi, dessen Vorfahren in den Zweigen sitzen, reiten und kühn herumklettern: die Mitte nimmt die heilige Anna ein, zu deren Füßen die Madonna mit dem Kinde sitzt; der andere ist der Hochaltar der Kirche und enthält in der Mitte eine große Mutter Gottes, umgeben von Darstellungen aus ihrem Leben; an beiden Altären ist die Architektur gleich vortrefflich. — Als ein in seiner Art einziges Werk ist noch erwähnenswerth ein aus dem Jahre 1523 stammender Kronleuchter mit zwei großen und vielen kleinen Figuren in reicher Tabernakel-Architektur.

In **Preußen** enthält die Marienkirche von Danzig viele Schnitzaltäre von sehr verschiedenem Werthe. Die bedeutendsten sind aber auswärtigen Ursprungs und theils von oberdeutschen, theils auch von niederrheinischen Meistern besonders aus der Schule von Calcar ausgeführt worden.

So hätten wir denn, freilich nur in den engsten Umrissen uns eine Erkenntniß über die Blüthe der Holzsculptur in Norddeutschland verschafft und müssen nun wieder zu unserem Ausgangspunkt zurückkehren, zur schwäbischen Kunst nämlich, um noch einen Hauptsitz der-

selben zu erwähnen, den wir bisher unberücksichtigt ließen. Augsburg nämlich ist jene Stadt, die in der Malerei der Schwesterstadt Ulm ebenbürtig ist, in der Plastik sie aber nicht erreicht. Doch bewegen die einzelnen Bildwerke, die wir dort finden, sich in einem edeln Stile, dessen Schönheit auf einer vollen Entwicklung der Form und großem Adel der Köpfe, namentlich der weiblichen, beruht. Eine der feierlichsten Madonnenstatuen etwa aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts aus der Ulrichskirche befindet sich im Maximiliansmuseum. Polychromirt, feierlich im Wurfe des Gewandes hat sie einen Kopf voll Huld und Großartigkeit. Ebenso schön ist die geschnitzte Madonna in der Kirche des unfern Augsburg gelegenen Dorfes Haunstetten, bei welcher die starke Biegung des Körpers einen prächtigen Wurf des ganz vorzüglich entwickelten Gewandes motivirt hat; das Köpfchen zeigt ein herrliches Profil mit langer, fast gerader Nase, und auch das Christuskind ist bei leicht vorgeneigter Haltung recht anmuthig. Die Füße ruhen auf einem Lunakopfe von fast classischem Profil, dessen Entstehung vielleicht durch Anschauung antiker Werke auf diesem von altrömischer Cultur getränkten Boden zu erklären ist. — Eine lebendig bewegte große Reliefdarstellung vom Tode Mariens ist aus Augsburg in's Nationalmuseum nach München gekommen.

Das Nationalmuseum in München besitzt eine reiche Sammlung von Holzschnitzwerken, von denen wir natürlich nur einige wenige hervorheben können, während wir im Ganzen auf den vortrefflichen „Führer" durch diese Kunstsammlung verweisen müssen, den die Conservatoren Dr. Messmer und Dr. Kuhn 1868 haben erscheinen lassen. Im Allgemeinen mag bemerkt werden, daß auch in den bayerischen Schnitzwerken die idealere Auffassung mit dem realistischen Streben der Zeit ringt und bisweilen zu einer edlen Läuterung der Naturformen und zum Ausdrucke eines innigen Gefühles gelangt. — Im achten Saale des Nationalmuseums ist an der Rückwand eine eichene Stiege aus Neu-Oetting aufgestellt, die ursprünglich ein Chorgestühl bildete und vor ungefähr zweihundert Jahren in diese Gestalt umgewandelt wurde. Das vorzügliche Schnitzwerk derselben kann als Muster für neuere Arbeiten dienen. Ein bayerisches Schnitzwerk größeren Stiles ist die in der Mitte desselben Saales unter einem Baldachin stehende Madonna mit dem Christuskinde in farbiger Fassung. Der neunte Saal bildet eine kirchliche Halle, die in sieben Abtheilungen Altäre, Grab- und andere Denkmäler, sowie solche Gegenstände enthält, die den Inhalt und Schmuck der Kirchen bildeten. An den Mauervorsprüngen der Halle sind unter kleinen Tabernakeln die zwölf Apostelfiguren auf-

gestellt, Abgüsse der bezüglichen Holzfiguren in der von Herzog Sigmund 1488 erbauten Hofkirche zu Blutenburg, unweit Pasing. Diese kunstvollen Holzschnitzwerke in Blutenburg zeichnet lebhafte Empfindung, Mannigfaltigkeit der Charakteristik und feine Gewandbehandlung aus. An Schönheit der Gesichts- und Handbildung, an Innigkeit und Zartheit des Gefühlsausdruckes übertrifft aber die zum Heilande gewendete Madonna die übrigen Statuen. Gehören sämmtliche Statuen zu den bedeutendsten Sculpturen in Bayern aus dem Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts, so gehört die Madonna zu den reinsten Schöpfungen der Zeit überhaupt. — Aus der dritten Abtheilung der kirchlichen Halle heben wir hervor das Abbild einer aus Gnadenberg bei Altdorf nach Nürnberg gekommenen Holzstatue der Madonna, die als ein Meisterwerk mittelalterlicher Sculptur bezeichnet werden kann. Eine Vergleichung dieser in der Kunstgeschichte Epoche machenden Figur mit der Madonna von Blutenburg bietet merkwürdige Uebereinstimmungsmerkmale zwischen diesen Werken der fränkischen und bayerischen Bildhauerschule. — Eine Vereinigung des schwäbischen und fränkischen Stiles zeigen die Statuen an dem aus Weissenburg bei Eichstädt stammenden Altare in der vierten Abtheilung. — Das bewunderungswürdige Schnitzwerk, welches in der Mitte der fünften Abtheilung aufgestellt ist, stellt den Tod der heiligen Jungfrau dar, von den tief ergriffenen Aposteln umgeben. Dasselbe befand sich ganz verschollen im Spitale zu Ingolstadt und mag ehedem die dortige Kirche geschmückt haben. In Bezug auf Anordnung — man betrachte nur die vorderen zwei knieenden Figuren und wie schön die Scenen in sich abgeschlossen — an Mannigfaltigkeit in der Gesichtsbildung und im Ausdruck der Gesammtstimmung, in Bezug auf Charakteristik und Gefühl für Schönheit, das besonders in der Madonna hervortritt, sucht dieses nicht genug zu rühmende Werk unter den ersten Hervorbringungen deutscher Kunst seines Gleichen. Wie an der Madonna von Blutenburg fällt auch hier die zarte Gesichts- und Händebildung auf und macht sich im Vergleich zu den schwäbischen und fränkischen Meisterwerken ein so originaler Künstler geltend, daß die bayerische Sculptur in dieser Schöpfung ihren Höhepunkt erreicht zeigt. Die Blutenburger Statuen stehen im Zusammenhang damit und die Arbeiten Syrlin's zu Ulm hatten wohl beide Meister gesehen. — In der sechsten Abtheilung sind bemerkenswerth die Chorgestühle aus dem Kloster Tegernsee, von dem dortigen Klosterbruder Johann von Reichenbach seit 1450 gearbeitet, und in der siebenten Abtheilung fesselt unser Interesse der große, auf beiden Seiten

bemalte Flügelaltar aus der alten Franciscanerkirche zu München, wahrscheinlich ein Werk des damaligen bayerischen Hofmalers Hans Olmendorf.

Auch an andern Orten Oberbayerns haben sich bedeutende Schnitzwerke erhalten, von denen wir hervorheben den Hochaltar und zwei Seitenaltäre mit Heiligenstatuen in der Kirche zu Pipping; den Altar in der Kirche St. Wolfgang bei Dorfen mit einer figurenreichen Kreuzigung in der Mitte und auf den Flügeln Scenen aus der Geschichte des heiligen Wolfgang; besonders aber die beiden Schnitzaltäre in der Klosterkirche zu Moosburg. Im Diöcesanmuseum zu Freising sind die beiden aus St. Zeno stammenden Statuen der heiligen Katharina und Barbara durch ungewöhnlich weiche Behandlung ausgezeichnet. — In Niederbayern, wo Landshut als Mittelpunkt der Kunstthätigkeit erscheint, ist in der Gnadenkirche zu Deggendorf der sogenannte Judenaltar bemerkenswerth, der im Mittelstück Jesu Gefangennehmung, Kreuzigung und Kreuzabnahme mit dreißig Figuren, an den Flügeln neutestamentliche Vorgänge enthält. Der Hochaltar in der Salvatorkirche zu Heiligenstadt bei Gangkofen enthält in zwei Schreinen über einander die heilige Dreieinigkeit und Reliefs aus der Geschichte Mariens. — Straubing besitzt im Schreine der Jakobskirche prachtvolle Holzstatuen aus dem Jahre 1500, die für eine Arbeit der schwäbischen Schule gehalten werden. — In der Diöcesansammlung von Passau, die leider nicht zugänglich ist, befinden sich viele Schnitzwerke aus dem dortigen Sprengel. Daß auch in der Oberpfalz die Holzsculptur Pflege fand, dafür zeugen die Schnitzaltäre in der Leonhardskirche 1501 und im Locale des historischen Vereins zu Regensburg und in vielen Kirchen des oberpfälzischen Kreises.

Es ist im Vorausgehenden schon mehrmals neben der schwäbischen auch der fränkischen Schule gedacht worden, mit der wir uns im Folgenden genauer bekannt zu machen suchen müssen. Der Sitz dieser fränkischen Schule war Nürnberg, welches das Land mit zahlreichen Schnitzarbeiten versah, die selbst aus entfernten Gegenden hier bestellt wurden. Zudem scheinen auch die bei den dortigen Meistern ausgebildeten Gesellen die Nürnberger Kunstweise besonders nach Norddeutschland ausgebreitet zu haben. Schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts finden sich dort Werke von uns unbekannten Meistern, die den Uebergang vom Mittelalter in die neue Zeit vermitteln. Wir führen als ein solches an die bemalte Schnitzarbeit an einem Altar in der Sebalduskirche, in welcher wir die Jungfrau

Maria mit der heiligen Anna, zwischen ihnen das Christuskind, auf einer Bank zusammen sitzen sehen. Der erste uns bekannte Meister dieser Zeit ist der auch als Maler thätige Michael Wohlgemuth zu Nürnberg, geb. 1434, † 1519. In seiner Werkstatt, wo das Geschäft mit vielen Knechten schwunghaft betrieben wurde, wurden die Schnitzaltäre im Großen, man möchte sagen, beinahe fabrikmäßig gefertigt. Zu den frühesten Arbeiten aus dieser Werkstätte gehört der um 1470 erstandene Hauptaltar der Haller'schen Kreuzkapelle vor Nürnberg, das großartigste Altarwerk, welches die Stadt noch bewahrt, mit der lebensgroßen Freigruppe der Beweinung Christi im Mittelschreine. Besonders bezeichnend für diese Zeit ist die maßvolle Klarheit der Gewandbehandlung, welche die willige Entwicklung der Körperform und die Schönheit der weiblichen Köpfe noch mehr hervortreten läßt. An dem Altar in der Marienkirche zu Zwickau (1479) hat der Meister die Madonna dargestellt, umgeben von acht großen, bemalten und vergoldeten Statuen von weiblichen Heiligen mit angenehmem Ausdruck. Auch an dem Altare in der Ulrichskirche zu Halle 1488 ward Christus und Maria mit einzelnen Heiligen dargestellt. Aus dem Jahre 1507 stammt der Altar in der Kirche zu Schwabach, der im Schrein sowie in den Innenseiten der Flügel Schnitzwerke enthält, während das Schnitzwerk am Altare zu Hersbruck in Zusammenhang mit den Gemälden eine ausführliche Darstellung des Lebens und Leidens Christi bildet.

Des Meisters Wohlgemuth größerer Schüler war Albrecht Dürer, der als Maler eine so hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte einnimmt, daß er einem Rubens und einem Raphael an die Seite gestellt werden kann. Er war der dritte Sohn des gleichnamigen Vaters und am 21. Mai 1471 geboren. Von 1486 bis 89 lernte er bei Wohlgemuth in der Malerei, ging von 1490 bis 94 auf die Wanderschaft und ließ sich dann in seiner Vaterstadt Nürnberg nieder, wo er nach einem mühevollen Leben kinderlos starb an der Auszehrung den 6. April 1528. Das Nähere über seinen Lebensgang müssen wir uns für die Geschichte des Malers versparen. Hier interessirt uns nur die Thatsache, daß er auch in der Holzschnitzkunst Ausgezeichnetes leistete, wie der aus dem Jahre 1511 stammende Altarschrein in der Kapelle des Landauer Klosters beweist. „Der Rahmen, der ehemals das Dürer'sche Dreifaltigkeitsbild enthielt, ist in seinen Renaissanceformen, in welche sich noch Gothisches zierlich mischt, ausgeführt. Das Bogenfeld wird von einem Holzrelief des Weltrichters mit Maria und Johannes ausgefüllt. Maria betet, still in sich ver-

sunken; Johannes fleht innig nach Oben gewendet. Christus, der auf dem Regenbogen thront, macht nach der linken Seite eine herrlich machtvolle Bewegung des Abweisens, während die Rechte segnend sich ausstreckt. Dieses Werk athmet so sehr die Größe, Feierlichkeit und Tiefe Dürer'schen Geistes, daß er gewiß als geistiger Urheber desselben bezeichnet werden muß. Sodann aber hat der vielseitige Meister wiederholt kleine Kunstwerke in Buchs geschnitzt oder in Speckstein geschnitten. Von ersterer Art ist eine Statuette Mariens als Himmelskönigin vom Jahre 1513. Die Sammlung zu Gotha bewahrt die ebenfalls vorzüglichen Statuetten von Adam und Eva; das Museum in Braunschweig ein geistreiches, in Speckstein geschnittenes Hochrelief mit der Predigt des Johannes. Ein ähnliches Werk von hohem Werth ist die im Britischen Museum zu London in der Kupferstichsammlung vorhandene Darstellung der Geburt des Johannes, vom Jahre 1510, offenbar ein Seitenstück des Braunschweiger Reliefs: beide von wunderbarer Feinheit der Ausführung bei größter Lebendigkeit der Erzählung." Nürnberg besitzt noch manche andere bedeutende Schnitzwerke von uns unbekannten Meistern in den Kirchen St. Jakob, St. Klara, St. Aegidien und St. Lorenz, deren einzelne auf die Schule von Stoß zurückgeführt werden wollen. — Und so kommen wir denn zu dem bedeutendsten Meister der Holzschnitzkunst, zu Veit Stoß, dessen Wirksamkeit umfassender war als die aller übrigen bereits genannten Meister, und dessen Schnitzarbeiten bis nach Ungarn und Portugal kamen. Um den Ruhm, Geburtsort dieses Künstlers zu sein, streiten sich Nürnberg und Krakau. Als das Wahrscheinlichste dürfte gelten, daß Veit Stoß, von den Polen Wit Stwosz[1]) genannt, um 1438 zu Nürnberg geboren wurde als der Sohn des Gürtlers Michael Stoß, der im Jahre 1415 in Nürnberg die Bürgeraufnahme erhalten hatte. Im Jahre 1477 gab Veit, damals ungefähr vierzig Jahre alt, sein Bürgerrecht zu Nürnberg auf und zog, angelockt von dem Verdienst am Hofe der prachtliebenden Jagellonen, nach Krakau, wo er in den Jahren 1489 bis 1495 mehrmals zum Zunftmeister erwählt wurde. In Krakau wohlhabend geworden, kehrte er 1496 wieder nach Nürnberg zurück, wo er auf sein Ansuchen gegen Erlegung einer Gebühr von drei Gulden die Wiederaufnahme erhielt. Sein Leumund als Bürger in Nürnberg muß ein getrübter genannt werden, da er als ein „irrig und geschreyig man" und als ein „unruwiger haylloser Burger, der Einem Erbern Rat und

[1]) Er selbst unterzeichnet sich einmal als „Feyt Stwoss".

gemainer Statt vil unruw gemacht" bezeichnet wird. Als charakterloser und streitsüchtiger, obwohl mäßiger und nüchterner Mann, der niemals Wein trank, war er fortwährend in Rechtshändeln verwickelt. Einst hatte er eine Schuldverschreibung gefälscht und darauf hin einen ungerechten Proceß gegen einen Mitbürger begonnen. Des Verbrechens der Urkundenfälschung überführt, hatte er eigentlich das Leben verwirkt, kam aber wegen vieler Fürbitten mit Brandmarkung beider Wangen davon. Veit Stoß ließ es aber bei dem einmaligen Verbrechen nicht bewenden, sondern brach der Stadt den geleisteten Schwur, floh zu ihren Feinden, zettelte ihr allerlei verdrießliche Händel an, kehrte aber dann wieder zurück. Später gerieth er wegen eines Streites mit seinem Schwiegersohn abermals in arge Händel mit dem Rathe und wurde 1505 und 1506 wiederholt in den Thurm gelegt. Die Stadt durfte er nur mehr mit Erlaubniß des Rathes zum Besuche der Märkte verlassen, um seine Schnitzarbeiten zu verkaufen. Von Kaiser Max I. erhielt er 1506 einen Restitutionsbrief zur Wiederherstellung seiner bürgerlichen Ehre und viele Arbeit, dennoch wollte ob seines Charakters kein Meister und kein Geselle bei ihm arbeiten, was ihn in große Wuth versetzte. Nach abermaligen Streitigkeiten starb er, wie es heißt erblindet, im hohen Alter von fünfundneunzig Jahren 1533 und hinterließ, da er zweimal verheirathet gewesen, viele Kinder.

Dieser heillose, unruhige Bürger, dieser Meineidige und Urkundenfälscher ist nun einer der vielseitigsten Künstler, da er nicht bloß Bildhauer in Holz und Stein, sondern auch Kupferstecher und selbst im Brückenbau bewandert war. Als Bildschnitzer gehört er zu den innigsten und zartesten Meistern und wenn auch die ihm eigenthümliche zarte Anmuth oft in Manierirtheit ausartet, so wird doch die jungfräuliche Reinheit der Madonna und anderer Heiliger verherrlicht wie durch wenige Meister dieser Zeit.

Die Reihe seiner bekannten Werke beginnt mit dem großen Hochaltar der Frauenkirche zu Krakau 1472 bis 1484, dessen Schrein in überlebensgroßen Figuren den Tod und die Krönung Mariens (eine großartige Composition) enthält, während die Flügel mit achtzehn Reliefs aus dem Leben Jesu und Mariä geschmückt sind. 1495 fertigte er für dieselbe Kirche die Rathsherrnstühle im Chore.

Zu seinen frühesten Werken in Nürnberg gehört das edle und meisterlich ausgeführte Flachrelief, die Krönung Mariens durch Jesus und Gottvater vorstellend, das sich jetzt in der Burgkapelle befindet. Aus dem Jahre 1504 stammt auf dem Altare des rechten Seiten-

schiffes der Frauenkirche die große Madonnenstatue, mit vortrefflicher Gestalt- und Gewandbehandlung, ein Werk von freier Großartigkeit des Stiles. Sein Hauptwerk aber ist der von dem Patricier Anton Tucher 1518 gestiftete englische Gruß der Lorenzkirche, ein in der Mitte des Chores frei vom Gewölbe herabhängender kolossaler Rosenkranz mit dem englischen Gruß (d. h. den Gestalten Mariens und des Engels der Verkündigung) in der Mitte und umschlossen von einem ebenfalls frei geschnitzten Rosenkranz, der in einzelnen Medaillons die sieben Freuden Mariens (d. h. die Darstellungen der Verkündigung und Heimsuchung Mariä, Geburt Christi, Anbetung der Weisen, der Auferstehung Christi, der Ausgießung des heiligen Geistes und der Krönung Mariens durch Gottvater und Christus) enthält. Hat auch die Begrüßung des Engels etwas Stürmisches und erscheint die Bewegung und Haltung Mariens etwas gebunden, so ist doch deren Gestalt von majestätischer Anmuth. In den Reliefs der Medaillons aber erkennt man wieder den echt plastischen Sinn des Meisters. Sind ja diese Reliefs vorzüglich klar angeordnet, schön in den Raum componirt und von naiver, liebenswürdiger Empfindung. Sieht man von den Unarten des Faltenwurfes ab, die er mit den meisten Zeitgenossen theilt, so läßt sich nicht Vieles aus dieser Epoche finden, das an einfacher Schönheit diesen Arbeiten gleichstände.

Zu den beglaubigten Werken des Meisters gehört ferner der große Crucifixus mit Maria und Johannes über dem Hochaltare der Sebalduskirche zu Nürnberg vom Jahre 1526 und in der Marienkirche zu Bamberg im Mittelschrein des Hochaltares die Anbetung der Hirten in lebensgroßen Figuren und die Darstellungen aus dem Leben Christi und seiner Mutter an den Flügeln dieses Altares (1523). Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit darf man als sein Werk bezeichnen die berühmte Rosenkranztafel in der Burgkapelle und den Hauptaltar des Johanniskirchleins zu Nürnberg.

„In diesen Nürnberger Schöpfungen — sagt Lübke — hat Veit Stoß die Schnitzkunst von der immerhin stark beschränkten, eingeengten Stellung, die sie bis dahin bei der Ausschmückung der Altäre einnahm, erlöst, sie ganz auf sich gestellt und dadurch erst ihr einen wahrhaft plastischen Stil, sowohl für die Freistatue als das Relief erobert. Seine besten Arbeiten zeigen nur in einer gewissen einseitigen Körperbildung und in der unruhigen Gewandung, von der er sich nicht loszumachen wußte, ihre zeitliche Befangenheit: in allem Uebrigen haben sie eine unvergängliche Geltung."

Als wir oben über die bayerischen Schnitzarbeiten im National-

museum zu München sprachen, haben wir einen der schönsten Schnitzaltäre übergangen, den wir hier anführen wollen, weil er uns den Uebergang zu den Schnitzwerken in **Oesterreich** vermittelt, von denen noch in Kürze zu handeln erübrigt.

In der fünften Abtheilung der kirchlichen Halle des bayerischen Nationalmuseums nämlich prangt an der Wand in reicher Vergoldung ein Flügelaltar aus Botzen in Tyrol; der mittlere Theil ist vertieft und enthält die Anbetung des Christkindes durch die heilige Jungfrau, St. Joseph, kleine Engel und die Hirten im Hintergrunde, alles in streng symmetrischer Anordnung. Durch die Bögen sieht man den Zug der heiligen drei Könige. Oben wieder eine Gruppe von kleinen Engeln mit dem „Gloria in excelsis". Das abschließende Ornament ist im richtigen Verhältniß zum Mittelbild; auf den Flügeln in Flachreliefs die heilige Barbara und Katharina auf Goldteppichgrund. Die bemalten Außenseiten enthalten wieder in großen und würdigen Gestalten: St. Anna mit den beiden Kindern und St. Julitha mit dem Knaben Quirinus. In der Predella die Grablegung des Herrn. — Hier der Schmerz, oben die Freude Mariens vor dem Heilande. Unten hängt ein Teppich mit der Darstellung der heiligen drei Könige, St. Barbara und St. Agnes. Ganz unten hat sich die Klosterfrau vor dem Webstuhle arbeitend in kleiner Figur angebracht.

Dieses vorzügliche Schnitzwerk nun wird mit großer Wahrscheinlichkeit dem Michel Pacher von Brunneck (oder Brauneck) in Tyrol zugeschrieben. Da nun Michel Pacher als der bedeutendste österreichische Künstler gilt, so haben wir in diesem Altarwerke ein Hauptwerk der österreichischen Holzschnitzerei zu erkennen. Von dem Leben dieses Künstlers, der Maler und Bildschnitzer zugleich war, ist nichts weiter bekannt, als daß er in einer Urkunde vom Jahre 1467 als Bürger von Brauneck vorkommt. In einem Contract vom Jahre 1471 wird ihm ein Schnitzaltar für die Kirche in Gries verdungen und 1481 vollendete er den Flügelaltar der Kirche von St. Wolfgang am See in Oberösterreich, dessen Schrein in überlebensgroßen Figuren Maria als Himmelskönigin enthält, umgeben von kleinen Engeln, die ihr die Stelle des Mantels tragen. Die Himmelskönigin thront aber nicht, sondern kniet rechts vor ihrem gegenüber auf dem Throne sitzenden Sohne, der sie huldreich anschaut und seine Rechte segnend gegen sie erhebt. Zu beiden Seiten stehen die heiligen Wolfgang mit dem Kirchenmodell und Benedikt mit dem Bischofsstabe. Zwar fehlt es dem Künstler am Körperverständniß, gleichwohl ist das Ganze voll Poesie und Adel der Empfindung, was ihm einen Platz unter den

hervorragendsten Werken der Epoche sichert. Die Gewandbehandlung dieses Meisters läßt auf einen Einfluß der fränkischen Schule schließen. — Noch werden ihm zwei geschnitzte Tafeln im Ursulinerinnenkloster zu Brauneck zugeschrieben, wogegen die Altäre zu Lana und Weissenbach mit gedankenvoller Composition und reichem Bildwerk minder beglaubigt sind. — Indeß ist Pacher nicht vereinzelt in dieser Kunst, sondern hat mehrere Genossen. So wird ein Meister Matheis Stöberl genannt, der 1509 den Altar in der Kirche zu St. Magdalena im Thal Ridnaun fertigte. — Eine realistische Auffassung zeigt ein in Holz geschnitzter Oelberg in der Kirche zu Mils bei Hall. Andere Schnitzwerke in Oesterreich befinden sich in der Kirche zu St. Katharina im Kathal, zu Pesenbach bei Linz, in der Kirche zu Heiligenblut bei Weiten (ein Schrein mit drei Heiligen) und zu Heiligenblut bei Linz ein Schnitzaltar (Maria und Heilige) von Wolfgang Haller 1520. Die Pfarrkirche zu Käfermarkt besitzt ein Altarwerk von zweiundvierzig Fuß Höhe aus dem Jahre 1495 mit drei kolossalen Heiligen in der Mitte und mit Reliefs auf den Flügeln. In der Neuklosterkirche zu Wiener-Neustadt befindet sich ein die Krönung Mariens und Scenen aus ihrem Leben enthaltender Flügelschrein von 1447, und in der Marienkirche daselbst die den Arbeiten von Veit Stoß verwandten lebensgroßen Statuen der Apostel.

Ein Werk im Uebergang zur Renaissance ist der Altar zu Mauer bei Melk, die von Engeln gekrönte Maria, verehrt von fünfzehn Heiligen darstellend. In Salzburg sind erwähnenswerth der aus der Kirche zu Steffau stammende Flügelaltar in der Nunnbergkirche, in dessen Schnitzwerken sich bereits Anklänge an die Renaissance zeigen, und dann die aus dem Jahre 1470 stammenden tüchtig gearbeiteten Reliefbüsten Mariens, Johannes des Täufers und der Apostel an den Thürflügeln der Kapuzinerkirche.

Auch **Böhmen** besitzt Schnitzwerke zu Eyle, Zbraslav, Libis und Graupen und in **Mähren** ist anzuführen der Altar in der Kirche zu Adamsthal bei Brünn, der 1516—1525 von einem Meister aus Budweis, Andreas Morgenstern, geschnitzt ward.

Die Vorliebe für diese Kunstgattung verbreitete sich damals genau so weit, als der Einfluß deutscher Kunst reichte. So finden wir denn selbst in Siebenbürgen einen Schnitzaltar vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in der Kirche zu Radeln, Bezirk von Schäßburg. Ganz besonders reich an solchen Prachtwerken sind die Kirchen von Oberungarn, in der Zips, die, wie die meisten Gebirgsländer diesen Kunstzweig vorzüglich pflegten. Hier enthalten viele

Kirchen eine ganze Anzahl von Flügelaltären, unter denen mehrere von höherem künstlerischem Werthe sind. Sechs Altäre dieser Art besitzt allein die Jakobskirche in Leutschau, eben so viele die Pfarrkirche zu Bartfeld, darunter einer vom Jahre 1505. Auch die Elisabethkirche zu Kaschau und die Kirche zu Georgenberg besitzen solche Werke.

§. 76.

Die gleichzeitige Plastik in den übrigen Ländern.

In keinem der übrigen Länder Europas hat die Plastik einen solchen Aufschwung genommen wie in Italien und Deutschland. Allerdings ist einzuräumen, daß wir ein vollgiltiges Urtheil über keines derselben zu geben vermögen, da hiezu noch vielfache Forschungen und Studien erforderlich wären, aber nach den bis jetzt bekannt gewordenen Resultaten kann sich kein Land mit den bis jetzt behandelten messen, weder in Bezug auf die Fülle der Werke noch in Bezug auf deren künstlerische Vollendung. Verhältnißmäßig am meisten hat noch Frankreich geleistet, wo die realistische Auffassungsweise schon gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts durch die zahlreich eingewanderten niederländischen Künstler eingeführt worden war. Im Laufe der gegenwärtigen Epoche steigert sich dieses realistische Streben noch mehr, obwohl nicht zu leugnen ist, daß sich hie und da auch eine liebenswürdige Weichheit und Milde des Ausdrucks verbindet. War sonach schon der erste Keim der neueren Richtung von Ausländern nach Frankreich verpflanzt worden, so kann man auch die volle Entwicklung und Ausgestaltung des Keimes zur Blüthe und Frucht nicht als von französischen Künstlern bewirkt bezeichnen, da ja bekannt ist, daß der prachtliebende König Franz I. (1515—1547), unter dem die italienische Renaissance in Frankreich Eingang erhielt, nicht nur Kunstwerke in Italien bestellte und ankaufte, sondern auch eine Anzahl italienischer Meister nach Frankreich berief. Mit Recht bemerkt deßhalb Lübke: „Während die deutschen Künstler unbefangen die fremde Form mit der heimischen Empfindung durchdrangen und beides in phantasievoller Weise zu einem neuen Stile verschmolzen, wurde nach Frankreich einfach die fremde Kunst als ein fertiges Produkt importirt, daß sich zwar in der Architektur zu einem Compromiß mit den Gewohnheiten und Anschauungen des Landes verstehen mußte, in der Plastik und Malerei

dagegen mit der ganzen Selbstgefälligkeit einer formell überlegenen Bildung sich aufdrängte."

Da sonach von einer eigentlich französisch nationalen Plastik nicht mehr gesprochen werden kann, so mag es genügend erscheinen, nur einige wenige der vorzüglicheren in dieser Periode entstandenen Kunstwerke anzuführen.

Und so nennen wir denn als Belege kunstfertiger **Schnitzarbeit** den aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts stammenden Schnitzaltar in der ersten nördlichen Kapelle der Kirche von St. Denis mit Reliefdarstellungen aus der Leidensgeschichte; ferner die von Meister Jean Trupin 1508 gefertigten Chorstühle in der Kathedrale von Amiens und die Chorstühle in St. Bertrand zu Comminges vom Jahre 1535 und endlich die geschnitzten, mit biblischen Reliefs geschmückten Thüren von St. Maclou zu Rouen. [1])

Die Chorschranken von Chartres und Amiens sind nicht, wie Pezolt anzunehmen scheint, Schnitzwerke, sondern **Steinsculptur**, die keineswegs, wie der nämliche Pezolt andeutet, vernachlässigt, sondern vielmehr noch am meisten gepflegt wird, wenn auch nicht mehr, wie früher, an dem Aeußeren der Kirchen (wie an den Portalen), sondern mehr im Innern derselben. — Sind auch die Sculpturen an den Chorschranken von Chartres nicht besonders bedeutend, so müssen dagegen die ausgedehnten Reliefs an denen zu Amiens, die die Jahreszahl 1531 tragen, zu den werthvollsten Leistungen gezählt werden, welche die kirchliche Plastik dieser Epoche in Frankreich hervorgebracht hat.

Wie die zu Amiens, so sind auch die Chorschranken der Kathedrale zu Alby, in der realistisch-historischen Auffassung ausgeführt, wogegen uns in der Kirche zu Roscoff noch drei Reliefs als Nachzügler des gothischen Stiles erscheinen.

Aus der Kathedrale von Bourges führen wir an eine bemalte Steingruppe vom Jahre 1545, welche die Grablegung Christi darstellt. Christus, würdig aufgefaßt, aber mit dem vollen naturalistisch durchgeführten Ausdruck des Leidens, wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus gehalten. Dahinter stehen Johannes, der die ohnmächtige Mutter auffängt, und Magdalena mit dem Salböl, nebenan einige andere Figuren und der Stifter.

Am meisten entwickelte sich aber die Steinsculptur an den über-

---

[1]) Auch die nach 1525 ausgeführten Reliefs an der Kanzel von St. Nicolas zu Troyes sind aus Holz geschnitzt.

aus luxuriösen Grabmälern, die im italienischen Geschmacke ausgeführt sind und mehr als alle andern Werke den Renaissancestil zur Schau stellen.

Solche Denkmäler befinden sich mehrere aus den letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts im Museum des Louvre, Abtheilung der modernen Sculpturen. Zu den schönsten Werken dieser Art gehören die prächtigen Fürstengräber in der Kirche zu Brou, an denen neben italienischen und französischen Künstlern auch zwei Schweizer, Konrad und Thomas Mehr, thätig waren. In Rouen heben wir hervor das von zwei Meistern Roullant de Roux nach 1510 gefertigte Doppelmonument der beiden Kardinäle von Amboise, welches eine eigenthümliche Verschmelzung gothischer und Renaissanceformen zeigt.

Einer der vorzüglichsten französchen Bildhauer dieser Epoche ist Jean Juste von Tours, der um 1530 in der Kirche zu St. Denis das Grabmal Ludwig's XII. und seiner Gemahlin Anna von Bretagne ausführte, ein Werk, dessen Gesammtform sich auf das Prachtdenkmal des Galeazzo Visconti in der Certosa bei Pavia zurückführen läßt. „Das Denkmal besteht aus einem offenen Arkadenbau, auf dessen oberer Plattform die beiden ausdrucksvoll edlen Marmorstatuen der Verstorbenen knieen. Durch die Arkadenbogen aber fällt der Blick auf die in furchtbarer Wahrheit des Todes ausgestreckt daliegenden Gestalten Beider, die in schneidender Absichtlichkeit wie über Leichen genommene Abgüsse ausgeführt sind. Hier tritt der nordische Realismus in seiner herbsten Schärfe hervor. Apostelstatuen und anderes bildliche Beiwerk von geringerer Hand schmückt den Unterbau.“ Wahrscheinlich sind von diesem Meister auch die unübertrefflich edlen Alabasterstatuen des Ministers Louis de Poncher und seiner Gemahlin Roberte Legendre, die aus der Kapelle in St. Germain l'Auxerrois in's Museum des Louvre gekommen sind und die mit dem obigen Denkmal zu den köstlichsten Schöpfungen der goldenen Zeit gehören.

Ungefähr gleichzeitig war in Lothringen der Bildhauer G. Richier thätig, von dem die aus dreizehn lebensgroßen Figuren bestehende Steingruppe der Grablegung Christi in der Kirche zu St. Mihiel, die Gruppe eines Calvarienberges in der Kirche zu Hatton-le-Châtel und das Grabmal des Herzogs René von Chalons in der Kirche St. Etienne zu Bar-le-Duc vorhanden sind.

Je weiter wir bis jetzt in der Zeit fortschritten, desto mehr brach sich die antikisirende Richtung Bahn, bis sie nun um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zur fast ausschließlichen Herrschaft gebracht wurde, besonders durch jene Künstler, die zumeist vom Hofe beschäf-

tigt wurden und sich dem dort beliebt gewordenen Renaissancestil anschlossen. Zu diesen Künstlern gehört Pierre Bontemps, ein bedeutender Meister, der im Jahre 1552 das Grabmal Franz I., seiner Gemahlin Claude und ihrer Kinder in St. Denis arbeitete, welches dem Grabmal Louis XII. ebendort nachgebildet, aber an Großartigkeit und Pracht demselben überlegen ist.

Ganz besonders aber waren es die glanzvollen Arbeiten für die Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau, an welchen sich eine Anzahl tüchtiger Künstler betheiligten und heranbildeten, die man unter dem Namen der „Schule von Fontainebleau" zusammenfaßt. Der vorzüglichste unter diesen Meistern ist Jean Goujon, der als Architekt und Bildhauer thätig war († 1572). Er gehört zu den wenigen Künstlern dieser Zeit, die in der malerischen Entartung der Plastik sich einen richtigen Begriff vom echten Reliefstil gebildet haben. Seine Werke zeugen von seinem Verständniß der Formen, die er durch einen zierlichen Faltenwurf noch mehr hervorzuheben versteht. Und wenn er auch seinen Figuren oft überschlanke Verhältnisse gibt, so erreichen sie doch eine vollendete Anmuth. 1541—1544 führte er die Sculpturen am Lettner in St. Germain l'Auxerrois aus, 1550 die Reliefs am Brunnen „des innocens," von denen drei im Museum des Louvre sich befinden, wo überhaupt mehrere Werke aus seiner Hand aufbewahrt sind, von denen wir nur noch das übergraziöse Marmorbild der ruhenden Diana hervorheben wollen, die zwar das Porträt der Geliebten Heinrichs II., der Diana von Poitiers, sein soll, aber als wirkliche Diana ganz nackt in der Auffassung jener Zeit neben einem prächtigen Hirsch ausruhend vorgeführt ist. — Auch wird diesem Meister das Grabmal zugeschrieben, welches Diana von Poitiers ihrem Gemahl, dem Herzoge Louis von Brézé in der Kathedrale zu Rouen setzen ließ.

In ähnlicher Richtung, aber in bereits manierirter Weise, war auch Germain Pilon († 1590) thätig, der in Holz, Stein und Erz zu arbeiten verstand. Schon 1558 am oben erwähnten Prachtmonument Franz I. betheiligt, fertigte er 1560 die berühmte Marmorgruppe der drei Grazien, die jetzt im Museum des Louvre aufgestellt ist. Eben da befinden sich auch die überschlanken Holzfiguren der vier Kardinaltugenden, das treffliche Broncerelief der Beweinung Christi und Ueberreste vom Denkmal des Kanzlers René de Birugne und seiner Gemahlin, das 1574 errichtet wurde. Zur Charakterisirung des jetzt herrschend gewordenen Geistes genügt die Bemerkung, daß die Dame nicht mehr im Gebete, sondern in nachlässiger Lage lesend dar-

gestellt ist, von einem Schooßhündchen begleitet und mit einem Reifrock bekleidet. Pilon's Hauptwerk ist aber das Grabmal Heinrich's II. in St. Denis, von 1564 bis 1583 gearbeitet. Die am Sockel angebrachten Marmorreliefs sind gut gearbeitet, die ausgestreckt liegenden Marmorstatuen der Verstorbenen sind trefflich stilisirt, aber die oben knieenden Erzstatuen der Verstorbenen sind in den Bewegungen nicht unbefangen genug und kommen nicht mehr zum Beten, sondern es bleibt bei einem demonstrativen Gestus. An den Ecken des Unterbaues sind die vier Erzbilder der Kardinaltugenden in conventioneller Behandlung angebracht, deren zwei von dem Italiener Ponzio (Maître Ponce, Ponce Jacquio) gefertiget sind. Auch Fremin Roussel war bei diesem Grabmal betheiligt und wird namentlich unter den Bildwerken des Unterbaues das anmuthige Relief einer Caritas als ein Werk seiner Hand bezeichnet. Im Louvre sieht man von ihm noch das Marmorrelief einer schlummernden Nymphe, umgeben von Kindergenien und einem Faun, und die Marmorstatue einer jugendlichen allegorischen Gestalt. Noch gehören in diese Reihe Jean Cousin (c. 1500—1589) und Barthélemy Prieur, von denen mehrere Bildnißdarstellungen in der Sammlung des Louvre sich finden. Als des letzteren Meisters Hauptwerk gilt die treffliche Marmorstatue des Herzogs Anne von Montmorency, der in voller Rüstung ausgestreckt im Kopfe den edelsten Ausdruck einfacher Lebenswahrheit zeigt. Nicht minder ausgezeichnet ist die Gemahlin des Connétable dargestellt, der Kopf voll Liebe und Güte, die Hände von vornehmer Feinheit, und nur im Gewande verdirbt eine kleinlich gezierte Faltenspielerei viel von dem edlen Eindruck.

Und so liefern denn die Werke der „Schule von Fontainebleau" den Beweis, daß diese Gattung der Plastik sich längere Zeit, nämlich bis in die ersten Decennien des siebenzehnten Jahrhunderts hinein, Adel und Einfachheit des Stiles zu wahren wußte. Nur der Ausdruck wahrer Frömmigkeit scheint den Künstlern immer schwerer zu werden, ohne Zweifel, weil sie ihn auch bei ihren Originalen nicht mehr fanden.

Obwohl wir in den **Niederlanden** schon frühzeitig eine neue Richtung der Plastik angetroffen und ersehen haben, daß die realistische Auffassungsweise großen Anklang gefunden, so ist doch in unserer gegenwärtigen Periode wenig an plastischen Kunstwerken zu verzeichnen, was wohl darin seinen Erklärungsgrund haben mag, daß seit den Eycks die Malerei die bevorzugte Kunst war und blieb, da diese durch das Mittel der Farbe mehr zu fesseln vermochte. Gleichwohl geben einige gegen Ende des fünfzehnten und im Laufe des sechzehnten Jahrhun-

derts entstandene Denkmale ein günstiges Zeugniß für die Geschicklichkeit von Meistern der plastischen Kunst.

Als bedeutende Werke des **Erzgusses** werden gerühmt, das durch San de Baker aus Brüssel 1495 in der Liebfrauenkirche zu Brügge ausgeführte Monument der Maria von Burgund, — das am Sarkophag in Schmelzwerk kleine Engel und wappenhaltende Figürchen enthält, während auf dem Sarkophage die vergoldete Erzfigur der schönen Maria liegt, ein Werk von edler Lebenswahrheit — und das durch den Bildhauer Jongherling aus Amsterdam 1558 errichtete Monument Karl's des Kühnen.

Von der Entwicklung der **Steinsculptur** gibt Zeugniß das im Jahre 1544 von einem unbekannten Meister in feiner Auffassung und zarter Durchführung gefertigte Marmorgrab eines Ritters von Oyeghem in der Seitenkapelle St. Jakob zu Brügge.

Und damit auch ein Beispiel der **Holzschnitzerei** nicht fehle, führen wir den aus dem Jahre 1529 stammenden Kamin im Justizpalaste zu Brügge an, an dem sich die zierlichste Renaissance-Ornamentik mit figürlichen Darstellungen und fast lebensgroßen Standbildern Karl's des Kühnen und seiner Vorfahren verbindet. Das Ganze ist in Zusammenhang mit vier Marmorreliefs aus der Geschichte der Susanna ein Prunkstück ersten Ranges.

Noch weniger als in Frankreich kann in **England** von einer eigentlich nationalen Gestaltung der Bildhauerkunst in dieser Zeit die Rede sein, da in diesem Lande durchgehends fremde Künstler das Feld der Plastik beherrschten und die bedeutenderen Werke ausführten. So macht sich deutscher Einfluß bemerkbar schon in den letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts in mehreren Taufbecken, von denen das in der Kirche zu Walsingham in Norfolk (1470) eines der schönsten ist. Mit großer Bestimmtheit spricht sich der Einfluß der gleichzeitigen deutschen Kunst aus in den Engel- und Apostelstandbildern der von 1502—1509 erbauten Kapelle Heinrichs VII. in Westmünster.

Die gravirten Erzplatten für die Grabdenkmäler pflegte man größtentheils aus den Niederlanden zu beziehen. Eines der schönsten Grabmonumente ist jenes des Richard Beauchamps in der Kirche von Warwick, zu welchem vier Künstler zusammen wirkten: William Austen goß die Statue des Ritters, Thomas Stevyns fertigte die Grabplatte, der marmorne Sarkophag ist die Arbeit des John Bourd und Bartholomen Lambesprines besorgte die Ciselirung und Vergoldung. Der Ritter ist in der steifen, reich ausgeführten Tracht seiner Zeit dargestellt, hat aber einen fein und scharf, ja porträtähnlichen Kopf.

Auch einige Holzsculpturen sind in England zu treffen, unter denen mehrere scharf und charakteristisch behandelte Reliefs in der Kirche zu Barnak besonders hervorgehoben werden.

Neben den deutschen und niederländischen Einflüssen in der englischen Plastik machen sich im sechzehnten Jahrhundert auch Momente der italienischen Richtung bemerkbar, welche besonders der Florentiner Pietro Torrigiano einführte, als er wegen Verletzung Michelangelo's, dem er durch einen Faustschlag das Nasenbein zerschmetterte, von Florenz flüchten mußte und sich nach England begab. Dieser Meister nun, ein Schüler Donatello's, vollendete 1519 unterstützt von einer Anzahl englischer Gehilfen das überaus prachtvolle Grabmonument des Königs Heinrich VII. und seiner Gemahlin für die Kapelle dieses Königs in Westmünster, wofür er tausend Pfund Sterling erhielt. Die Form des Grabmales ist die oben ausführlicher beschriebene italienische. Schon früher scheint Torrigiano das Grabmal der Mutter Heinrichs VII., Margaretha von Richmond, gefertigt zu haben, und später sollte er ein größeres Monument für Heinrich VIII. und seine Gemahlin Katharina von Aragonien fertigen, das aber nicht mehr zur Ausführung kam, weil der Künstler 1519 nach Spanien sich begab. Doch sind nach ihm, namentlich seit 1530 noch andere italienische Künstler in England thätig gewesen, besonders Benedetto da Rovezzano, vielleicht ein Sohn jenes Benedetto da Rovezzano, der im fünfzehnten Jahrhundert zu Florenz thätig war, und im Chore des Domes die große Statue des Evangelisten Johannes und für das Kloster der Salvi Marmorreliefs aus dem Leben des heiligen Johannes Gualbertus fertigte, die sich nun in den Uffizien befinden.

Hat sich der italienische Künstler Torrigiano von England nach **Spanien** begeben, um dort sein Glück zu suchen, das er aber nicht fand, da er 1522 als Opfer der Inquisition fiel, so wollen auch wir uns noch einen Blick nach Spanien zu werfen erlauben, um zu sehen, was dort in dieser Periode die plastische Kunst zu leisten vermochte. Wenn wir bedenken, daß durch die Mitwirkung der spanischen Königsfamilie die Entdeckung Amerika's ermöglicht wurde, daß also Spanien einen großen Theil der Ursache für die Entwicklung der neuen Zeit bildet, so dürfen wir auch hoffen, daß dieses Land auch der modernen Kunst nicht verschlossen blieb. Und in der That haben im fünfzehnten Jahrhundert flandrische Einflüsse der spanischen Kunst eine Anregung gegeben, sowie gleichzeitig deutsche Künstler dort die Holzschnitzerei gefördert zu haben scheinen. Dieser fremden Elemente bemächtigten sich dann eingeborne Künstler, welche einen dem nationalen Leben ent-

sprechenden Stil schufen, der die nordischen und südlichen Einflüsse durch Schwung der Phantasie zu glanzvollen Wirkungen zu verbinden weiß.

Prachtvolle, hochaufgethürmte Schnitzaltäre, die in der Anordnung der Theile größtentheils den deutschen ähnlich sind, befinden sich in den Kathedralen zu Sevilla, Toledo und Burgos, als deren Verfertiger Dancart, Bernardo Ortega, Diego Copin und Peti Juan genannt werden. — Auch sonst wurden die Kirchen reichlich mit plastischem Schmuck versehen. Besonders glänzend aber wurden die Grabmonumente ausgestattet, die im fünfzehnten Jahrhundert noch im gothischen Stile gehalten wurden und aus einem Sarkophage bestanden, der mit glänzenden Decorationen und Reliefs bedeckt und mit freien figürlichen Darstellungen bekrönt war, welche die liegende Gestalt des Verstorbenen umgaben. Solche Grabmäler finden sich in der Annenkapelle des Domes von Burgos, im Dome zu Toledo und in der Erlöserkirche zu Ona am Ebro. Die schönsten derartigen Werke aber sind die Denkmäler, welche Gil de Siloë von 1486—1493 für König Johann II., seine Gemahlin und den Infanten Don Alonso in der Karthause von Miraflores arbeitete.

Um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts beginnen auch die Zuzüge italienischer Künstler und Kunstwerke, die nun auch in Spanien den Stil der Renaissance einbürgern, der fortan die Grabmäler beherrscht. Ein solches Grabmal in Renaissanceform ist das prachtvolle Monument Ferdinand's und Isabella's in der Kirche des Schutzengels zu Granada, das wahrscheinlich von einem italienischen Künstler herrührt, wie ja auch der Italiener Giovanni da Nola für die Franziskanerkirche zu Belpuch das Grab des Herzogs von Cardona ausführte, welches solchen Anklang fand, daß Alvaro Monegro für König Heinrich II. in der Kathedrale von Toledo ein ähnliches Denkmal ausführen mußte. Vorzüglich ist es der als Architekt, Maler und Bildhauer berühmte Alonso Berruguete (1480—1561), der sich in Italien nach Michelangelo und der Antike bildete und dann nach seiner Rückkehr die italienische Renaissance zur ausschließlichen Herrschaft brachte. Es werden mehrere Werke dieses Meisters genannt, sein letztes und vorzüglichstes Werk aber ist das prachtvolle Grabmal des Kardinals, Großinquisitors und Erzbischofs Don Juan de Tavera in der Kirche des Johannes-Hospitals zu Toledo, ein Werk, an welchem besonders die Reliefs, welche Scenen aus der Geschichte des heiligen Johannes des Täufers enthalten, wegen ihres einfachen, edlen Stiles sehr gerühmt werden.

§. 77.

Die bildende Kunst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

Mußten wir früher um der nationalen Eigenthümlichkeiten willen den Entwicklungsgang der Plastik bei den einzelnen Völkern gesondert betrachten, so hört gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts die nationale Selbstständigkeit auf, da der durch Michelangelo angebahnte und von seinen unselbstständigen Nachtretern immer mehr gehegte Manierismus sich auf alle Länder ausdehnte und zur allgewaltigen Mode wurde, der Alle sich beugten.

Sollten wir eine allgemeine Charakteristik der Sculpturwerke dieser Periode geben, so müßten wir sagen, daß Alles auf energischen Ausdruck, auf glänzende Effecte abzielte. „Fortan sollte jedes plastische Werk unter allen Umständen lebhaft, ja leidenschaftlich bewegt sein sollte den Ausdruck innerer Erregung durch Geberde, Haltung und Stellung zum gewaltsamen Affecte steigern." Dadurch wurden die Gestalten unedel, weltlich und theatralisch, um so mehr, als sie mit wie im Winde flatternden Gewändern bekleidet wurden, welche in ungeheuren bauschigen Massen mit zerknittertem Faltenwurf den Körper fast verschwinden ließen. Und wie wir schon bei Michelangelo Verstöße gegen die Wahrheit der Formen durch übermäßige Steigerung der Musculatur rügen mußten, so ist auch in dieser Periode derselbe Fehler zu tadeln, so daß auch in dieser Beziehung an die Stelle der Gesetzmäßigkeit und Wahrhaftigkeit Manier getreten ist. Mit einem Worte: An die Stelle der Kunst trat Künstlichkeit oder Künstelei.

Woher wohl dieser Verfall der Kunst? Die im vorigen Paragraphen angeführten Thatsachen haben uns einen Beweis geliefert, wie in Frankreich die Kunst vom Boden des Volksbewußtseins und der religiösen Auffassung losgerissen und Hofkunst geworden war, die nur der Verherrlichung der Macht zu dienen hatte. Daher Mangel an Ideen und Ueberfluß an Phrasen und phantastisches äußerliches Spiel mit Formen ohne Seele.

Wenn man nun bedenkt, daß Frankreich im siebzehnten Jahrhundert das Uebergewicht über die europäischen Staaten erhielt und daß Pracht und Luxus vom französischen Hofe sich auch an die übrigen europäischen Höfe verpflanzte, so ist es nur zu verwundern, daß doch,

noch einzelne Künstler sich finden, die sich von der allgemein herrschend gewordenen Geistlosigkeit zu retten wußten und Werke schufen, die noch eine achtenswerthe Höhe erreichen und von Sinn für das Individuelle und Charakteristische zeugen.

Wenn wir nun einzelne Werke dieser Kunstrichtung anführen, so müssen wir wohl noch in die letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts zurückgreifen, da der Anfang dieser Periode nicht gerade mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts zusammenfällt.

Unter die besseren Künstler in Italien gehört noch Stefano Maderno (1571—1636), der in Rom die Marmorstatue der todt daliegenden heiligen Cäcilia für die gleichnamige Kirche bildete, ein innig empfundenes und anmuthiges Bild. Auch der Niederländer François Duquesnoy (1594—1644), genannt „il Fiammingo" kam durch eine edle maßvolle Behandlung und schlichte Auffassungsweise noch zu glücklichen Resultaten, wie nicht nur seine naiven frischen Kinderfiguren, sondern auch andere Werke beweisen, unter denen der colossale St. Andreas in der Peterskirche und die Statue der heiligen Susanna in St. Maria di Loreto zu Rom die bedeutendsten sind. Sein Schüler Arthur Quellinus, 1607 zu Amsterdam geboren, arbeitete mit großem Talente und in einem lebensvollen Stile die zahlreichen Sculpturen, welche sowohl im Innern als auch am Aeußeren, besonders in den Giebelfeldern, das dortige Rathhaus schmücken.

Schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts macht sich auch in Deutschland fast ausschließlich die conventionelle Form der römischen Schule geltend und treten an die Stelle der einheimischen Künstler fremde, die man aus Italien und den Niederlanden berief und mit den wichtigsten Aufträgen betraute. Daß auch in Deutschland die Kunst verweltlichte, kann uns bei dem Eifern der Reformatoren gegen die Bildwerke in Kirchen nicht wundern. So war denn das Gebiet der Plastik beschränkt auf Brunnen, Ausschmückung von Palästen, sowie auf die Ausführung reicher Grabdenkmale.

Die schönsten Brunnen hat Augsburg, wo gleichfalls niederländische Meister beschäftigt waren, die meistens der Kunstrichtung des Giovanni da Bologna huldigten. Ein solcher Meister war z. B. Adrian de Vries der 1599 den Herkulesbrunnen und etwas früher wahrscheinlich auch den Merkurbrunnen schuf. Der reichste und prachtvollste ist der Augustusbrunnen, der 1593 gegossen wurde von Hubert Gerhard, demselben Meister, der für das Fugger'sche Schloß zu Kirchheim die jetzt in München befindliche Gruppe des Mars und der Venus fertigte und für die Façade der Michaelskirche zu München

die Colossalstatue des heiligen Michael goß nach dem Entwurf des in München vielbeschäftigten Niederländers Peter de Witte, der von den Italienern „Candido" genannt wurde. Von ihm stammt im vorderen Hofe der Residenz der große Brunnen mit dem Standbilde Otto's von Wittelsbach und der kleine Brunnen im Grottenhofe, sowie das nach dem Vorbilde des Innsbrucker Kaisermonumentes gefertigte großartige Denkmal für Kaiser Ludwig in der Frauenkirche, an welchem besonders die an den beiden Seiten der Tumba stehenden Erzbilder der Herzoge Albrecht V. und Wilhelm V. wegen ihrer technisch meisterlichen Durchführung bemerkenswerth sind. — Außerdem lieferte Witte auch die Zeichnungen für verschiedene Erzwerke, mit deren Guß Hans Krumper von Weilheim betraut worden war. Für die Steinsculptur sind in den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts die Grabdenkmäler das ergiebigste Feld gewesen. Unter denselben sind oft Werke von tüchtiger Naturauffassung und meist großem decorativen Werthe. Die Dome zu Köln, Mainz und Würzburg sind besonders reich an gediegenen Arbeiten dieser Art. Außerdem sind besonders hervorzuheben die elf Standbilder würtembergischer Fürsten, welche seit 1574 Herzog Ludwig in der Stiftskirche zu Stuttgart errichten ließ. Zu den tüchtigsten Werken der Steinplastik gehören die fürstlichen Grabmäler im Chore der Stiftskirche zu Tübingen, unter denen das Denkmal Ludwig's IV. und Mechtildi's, der Eltern Eberhard's im Barte, wegen des seltenen Schönheitsgefühls, jenes Ludwig's des Frommen aber wegen der Pracht und Größe, besonders hervorgehoben zu werden verdient.

In einigen Grabmälern in Mühlhausen erlebt die schwäbische Plastik noch eine nicht zu verachtende Nachblüthe.

Als ein Prachtstück plastischer Decoration müssen wir noch die Statuen anführen, mit welchen die Hoffaçaden des Schlosses zu Heidelberg geschmückt wurden. Besonders zeigt der Otto-Heinrichsbau in Nischen gut bewegte, antikisirende Statuen, die bei zwar nicht immer glücklichen Verhältnissen doch noch ohne theatralische Manier sind.

In Nürnberg haben wir aus dem Jahre 1550 ein Marmorrelief, das den Uebergang Pharao's darstellt, zu verzeichnen und als Product der Erzbildnerei zwei Brunnen anzuführen, deren einen Georg Labenwolf 1583 für den König von Dänemark goß, während der decorative Brunnen bei der Lorenzkirche 1589 von Benedikt Wurzelbauer gefertigt wurde. Beide Werke zeigen schon den italisirenden Manierismus.

Im nördlichen Deutschland kommen nur vereinzelte Beispiele

bildnerischer Thätigkeit vor, wie z. B. in der Stadtkirche zu Wittenberg ein von Georg Schröter 1571 gefertigtes Grabmal und ein ebendort befindliches Grabmal aus dem Jahre 1586, das mit dem Marmorrelief der Grablegung Christi geschmückt ist. Das prachtvollste Werk Norddeutschlands aus dem sechzehnteu Jahrhundert ist das Denkmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg, welches 1588—1594 von niederländischen Meistern aus schwarzem Marmor gefertigt und mit Reliefs und Statuetten von weißem Marmor geschmückt wurde. Auch das Gesammtmonument sächsischer Fürsten im Chore des Domes zu Freiberg, welches aus acht vergoldeten Erzfiguren in einer pompösen Architektur von verschiedenfarbigem Marmor besteht, wurde von den ausländischen Künstlern Giovanni Maria Nosseni aus Lugano und dem Venezianer Pietro Boselli ausgeführt.

Haben sich auch an den bisher namhaft gemachten Werken schon manche Einflüsse des Manierismus gezeigt, so können wir doch von diesen Werken im Allgemeinen sagen, sie seien noch Produkte einer gesund realistischen Richtung, die an den Eingangs dieses Paragraphen angegebenen Eigenthümlichkeiten noch wenig laboriren.

Das gekünstelte, theatralische Wesen in die Kunst einzuführen und damit den gänzlichen Verfall derselben anzubahnen, war dem Lorenzo Bernini (1598—1680) von Neapel vorbehalten. Seit Michelangelo war kein Meister mehr aufgetreten, der so vollständig und so lange seine Zeit beherrschte wie Bernini. Unter dem Pontificate von sechs Päpsten füllte er Rom mit seinen Werken an und prägte der Stadt im Wesentlichen den Stempel seiner Kunst auf. Von Ludwig XIV. wurde er nach Frankreich berufen und mit fürstlichen Ehren empfangen.

Da Bernini unbestritten als der erste Künstler seiner Zeit galt, so genügt es zum Behufe der Charakterisirung der Kunstrichtung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die Manier dieses Einen zu schildern. Um aber diesen seinen Manierismus zu kennzeichnen, fügen wir unserer am Eingange dieses Paragraphen gegebenen Charakteristik nur noch die Worte hinzu: Bernini stellte mit großer Technik in Marmorgruppen und marmornen Statuen theils enorme aufgedunsene Fleischmassen, theils widerlich süße Grazie zur Schau und zwar in so lüsterner Weise, daß die manierirtesten Antiken dagegen keusch und einfach erscheinen. Der niedrigen und gemeinen Auffassungsweise entspricht auch die Behandlung des Gewandes, das flatternd, bauschend, unruhig, in Zipfeln auslaufend, den Körper nirgends markirt, sondern

höchstens in widerlichem Raffinement durchscheinen läßt. Was bei solcher Lage der Dinge für die kirchliche Sculptur zu erwarten ist, läßt sich leicht denken, irgend eine Darstellung eines Affectes des frommen Entzückens, Staunens, der Ekstase, die aber auch oft in der eckelhaftesten Weise profanirt wird, wie es in der berüchtigten Gruppe der heiligen Theresia in St. Maria della Vittoria geschehen ist. Hier ist die Heilige in hysterischer Ohnmacht rücklings auf eine marmorne Wolke (!) gesunken, während ein verbuhlter Engel (!) im Begriff ist, ihr den Pfeil der (göttlichen?) Liebe in's Herz zu schleudern. Man sieht, wie hier die religiöse Ekstase in's sinnlich Lüsterne umschlägt! — Die Martyrer werden gerne in dem Momente des Leidens, am Boden liegend und in den letzten Zügen dargestellt, und bei Grabmälern hat Bernini die scheusalige Schreckgestalt des Todes eingeführt und das Skelet in einer Weise thätig dargestellt, daß nur der Eindruck eines jenseits aller Aesthetik liegenden Grauens erzielt werden kann.

Auch für die Altarbildung war Bernini verhängnißvoll, indem er auf den barocken Einfall kam, ganze Nischen über den Altären als freien Raum zu behandeln und denselben mit marmornen Gestalten zu füllen, die auf marmornen Wolken (!) einherrutschen. Man braucht nur zu wissen, daß fortan dieses das Ideal aller Altar- und Nischen-Compositionen wurde, um von der ungeheuren Geschmacklosigkeit dieses prunkvollen Barockstiles mehr als zur Genüge überzeugt zu sein.

Es lohnt sich wahrlich nicht der Mühe, alle in diesem Stile gearbeiteten Werke auch nur anzuführen, weßhalb es genügen mag, diejenigen Künstler zu nennen, welche auf diesen Irrwegen fortwandelten. Dazu gehören: Alessandro Algardi (1598—1654), Francesco Mochi (—1646) und Andrea Bolgi († 1656). Ferner Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Camillo Rusconi, Pietro Bracci und die Neapolitaner: Corradini, Queirola und Sammartino. Auch der Franzose Pierre Legros (1656—1719), dessen Hauptthätigkeit Rom angehört, ist ein exaltirter Nachtreter Bernini'scher Ueberschwänglichkeit.

Wenn man die Werke solcher Künstler, deren Thätigkeit noch in das vorige achtzehnte Jahrhundert hereinreichte, betrachtet, so thut es Einem ordentlich wohl, auch einmal dem Ausdruck wirklicher Andacht und stiller Sammlung zu begegnen, wie in der schlichten Statue des heiligen Bruno in der Karthäuserkirche von S. M. degli Angeli zu Rom von einem der damals dort vielbeschäftigten französischen Künstler, Jean Antoine Houdon (1741—1828), von dem auch in Frankreich einzelne Arbeiten von trefflicher Durchführung sich befinden.

Wenn es aber ein französischer Künstler ist, der uns das Wehen einer reineren Atmosphäre ankündigt, so darf man deßhalb nicht glauben, daß vielleicht **Frankreich** von der koketten Kunstrichtung, wie wir sie so eben geschildert haben, frei geblieben sei. Vielmehr war in Frankreich die Kunst noch weltlicher als in Italien und schien sie nur für die Verherrlichung der Fürsten und des prachtliebenden Hofes da zu sein. Hat ja der ehrgeizige, selbstsüchtige, despotische Ludwig XIV. das französische Reich länger als ein halbes Jahrhundert (1643—1715) beherrscht und zur möglichsten Erhebung der allgewaltigen Person des Königs Alles sich dienstbar zu machen gesucht. Selbst die Kunst mußte sich dazu hergeben, dem Hochmuth des Königs zu schmeicheln, was der von diesem Könige berufene Bernini unbedenklich that, indem er im Museum zu Versailles die Büste des Königs anfertigte und ihn darstellte als Theaterhalbgott, hochnasig, kalt und perückenumwölkt, die Karikatur eines Jupiter!

Doch sind vor der völligen Aufnahme dieses Stiles noch einige Meister zu nennen, die den Uebergang zu demselben vermitteln und mitunter noch recht tüchtige Arbeiten liefern, wie Simon Guillain (1581—1588), Jacques Sarrazin (1588—1660) und François Anguier (1604—1669), der ein Schüler Guillain's an dem Denkmal der Herzoge von Longueville die Statuen der vier Tugenden durchaus edel, ohne Manier, schlicht affectlos, in fein entwickelten Gewändern darstellte. Gleichwohl mußte auch dieser Künstler dem Affecte und der theatralischen Manier den Tribut zollen, wie das Marmorgrabmal des Johanniterritters Jacques de Souvré und die beiden Genien an dem Marmordenkmal des Herzogs von Rohan (jetzt in Versailles) beweisen. — François jüngerer Bruder, Michel Anguier (1612—1686) arbeitete die treffliche Marmorbüste Colberts und von François Girardin (1628—1715) stammt die lebensfrische Marmorbüste Boileau's und die Gruppe des Raubes der Proserpina im Garten von Versailles.

Einer der entschiedensten Nachfolger Bernini's dagegen ist der vielseitige und vielbeschäftigte Pierre Puget (1622—1684). Auch der Niederländer Martin Desjardins, eigentlich M. van den Bogaert (1640—1694) gehört mit seinen im Louvre befindlichen Werken ganz der französischen Schule an.

Charles Antonie Coyzevox von Lyon (1640—1720 hielt sich wieder mehr von der kleinlichen Manier der Zeit ferne und stellte in den sitzenden Erzfiguren der Klugheit, des Friedens und der Treue an seinem Hauptwerke, dem Grabmale Mazarin's, Werke her, die

eine reine, von der Antike und den Traditionen des sechzehnten Jahrhunderts gewährte Auffassung und eine feine Durchbildung der Köpfe und Hände sowie der Gewandung zeigen.

Als Darsteller der „süßen Grazie" nennen wir den in Paris und auch in Spanien vielbeschäftigten René Fremin (1674—1744), sowie die beiden Brüder Nicolas (1658—1733) und Guillaume Couston (1678—1746), die in äußerst manierirter Weise äußere Eleganz mit gespreizt kokettem Wesen verbanden. Ein Schüler von Guillaume Couston war Edmé Bouchardon (1698—1762), der das Reiterbild des modernen „Jupiter" gegossen, welches nach seinem Tode Jean Baptiste Pigalle (1714—1785) vollendete. Von diesem Letzteren wurde 1765—1776 das malerisch angelegte, aber doch im Einzelnen edel durchgeführte Denkmal des Marschalls Moriz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg gearbeitet, an dem besonders die Vorstellung von dem unvermutheten Tode eindringlich gegeben ist. Doch erkennt man auch hier an dem weinenden Hercules und an den furchtsamen Wappenthieren das Haschen nach frappantem Effect und den verderblichen Einfluß Bernini'scher Kunst.

In Deutschland wird nach den Wirren des dreißigjährigen Krieges das künstlerische Streben in Brandenburg durch holländische Künstler, darunter Arthur Quellinus, wieder erneuert, deren Einflüsse auch den großen Baumeister und Bildhauer Andreas Schlüter berührten, welcher den ersten Grund zur heutigen künstlerischen Bedeutung Berlins gelegt hat. Im Jahre 1662 zu Hamburg geboren, kam er frühzeitig in Danzig mit den dort beschäftigten niederländischen Meistern in Berührung, scheint jedoch in den Niederlanden selbst wie in Italien sich weiter gebildet zu haben. Um 1691 hatte er in Warschau königliche Aufträge erhalten und 1694 ward er nach Berlin berufen, wo er das Zeughaus mit plastischem Schmucke versah und im königlichen Schlosse zahlreiche Reliefs ausführte. Zeugen schon diese Werke für seine hohe Bedeutung im Fach der Sculptur, so ergibt sich dieselbe noch mehr aus seinem Hauptwerke, dem Reiterbilde des großen Kurfürsten auf der langen Brücke zu Berlin, mit dem er 1698 begonnen hatte. Jakobi hat das Werk 1700 gegossen und 1703 ist es aufgestellt worden. „Von der imposanten Bildung des Rosses und des gewaltigen Mannes abgesehen, — sagt Lemcke — kann man an den Linien, die Kopf und Nacken des Rosses bilden und die dann in höherer Weise durch Brust und Kopf und Haar und Mantel des Mannes wiederholt werden, sowie an der dadurch bewirkten Verbindung studiren, was Aufbau heißt. Wie gipfelt sich das Ganze in dem mächtigen Haupte!

Wie reitet der Fürst, wie schreitet das Roß daher! Welche Kraft und dabei welche Ruhe! Trotz des Schrittes meint man, dieser Mann auf diesem Roß müßte zehnmal bewegter daherstürmende Reiter niederreiten." Dieser bedeutende Künstler starb 1714 in Petersburg.

Von den übrigen Künstlern aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ist noch Johann Lenz hervorzuheben, der 1685 in der Ursulakirche zu Köln die Titelheilige in sehr schöner Marmorfigur schlummernd auf ihrem Grabe darstellte, und Georg Schweigger von Nürnberg, von welchem das bronzene Crucifix auf dem Hochaltar in St. Castor in Coblenz stammt, welches von Hieronymus Herold gegossen ist worden.

Etwas später war in Wien der ebenfalls durch edle Naturauffassung hervorragende Rafael Donner thätig, der 1739 den Brunnen auf dem neuen Markte mit den in Blei gegossenen Statuen der Vorsehung und der vier Flüsse Oesterreichs schmückte.

Diese letztgenannten Meister stehen übrigens in einer ganz erschlafften und in Manierismus untergegangenen Zeit als vereinzelte seltene Erscheinungen da.

Im Allgemeinen lag die christliche Sculptur sehr darnieder und begann erst in neuerer Zeit wieder Blüthen zu treiben, seitdem Johann Joachim Winkelmann dem herrschenden Zopfstil den Todesstoß gegeben. Dieser für die Kunstgeschichte so bedeutende Mann wurde am 9. September 1717 zu Stendal in der Altmark als der Sohn eines armen, ehrsamen Schuhflickers geboren. Als armer Singschüler erwarb er sich sein Brod und benützte die Zeit zur geistigen Ausbildung, zu deren Förderung ihm die Schule der Vaterstadt bald nicht mehr genügte, weßhalb er in Berlin die Schule zum grauen Kloster besuchte. Zu Ostern 1738 bezog er die Universität Halle, wo er mit innerem Widerstreben, um dem Wunsche seiner Gönner zu entsprechen, Theologie studirte, aber ohne großen Erfolg. Sein Sinn und seine Neigung war der Antike zugewendet und zwar pflegte er mit besonderer Vorliebe das Griechische. Der Wunsch, die Oertlichkeiten des Alterthums mit eigenen Augen zu sehen, trieb ihn an, im Anfange des Jahres 1740 eine Reise nach Frankreich und nach Rom zu unternehmen, mußte aber wegen des ausbrechenden Krieges zu Frankfurt am Main wieder umkehren. Er hatte beständig mit drückender Armuth zu kämpfen, was ihn nöthigte, eine Hauslehrerstelle anzunehmen und dann 1743 Corrector in Seehausen zu werden, wo er unter keineswegs glücklichen Verhältnissen blieb, bis er 1748 dritter Bibliothekar des Grafen v. Bünau in Nöthenitz, eine Stunde von Dresden,

welches damals als das „Athen" des Nordens galt, wurde mit achtzig Thaler Gehalt. Er arbeitete am Kathalog der Bibliothek, aber auch an seiner eigenen Fortbildung, bei welchem Streben immer mehr der Wunsch sich in ihm befestigte, einige Jahre in Rom zu leben, was ihm aber nur durch Uebertritt zur katholischen Religion möglich werden sollte, weßhalb er auch am 8. Juli 1754 zu Dresden diesen Schritt that. Im October desselben Jahres verließ er die Dienste des Grafen Bünau und ging nach Dresden, wo er sich fleißig im Zeichnen übte und die Antikensammlung studirte und mit den Dresdener Künstlern und Kunstgelehrten in lebhaftem Verkehr stand. Aus diesen Studien erstand 1755 seine erste Schrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst," welche überall das gewaltigste Aufsehen erregte und der Anfang einer allgemeinen Umwälzung wurde. Dieß ist für uns hier genügend, weßhalb wir auf eine Analyse und eine Kritik der unhaltbaren Aufstellungen nicht einzugehen brauchen (sieh hierüber vor allen das gediegene Werk von **Karl Justi**: Winkelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, I. Bd. S. 382—445). Man muß eben die Einseitigkeiten noch auf Rechnung der Einflüsse setzen, welche seine noch ganz dem Rococo ergebene Umgebung auf ihn zu äußern wußte, während die aus seiner eigensten Ueberzeugung und seinem unmittelbaren ästhetischen Geschmacke hervorgegangenen Urtheile als sehr zutreffend bezeichnet werden können. Für Winkelmann selbst hatte die Schrift das Gute, daß ihm der König zweihundert Thaler Jahresgehalt aussetzte und ihm zu seinem lang ersehnten Ziele, Rom zu sehen, verhalf. Am 18. November 1755 kam er in Rom an, welches sein zweites Vaterland, seine eigenste geistige Heimath wurde. Hier lebte er ganz dem Studium der Antike und setzte den schon früher aufgenommenen Kampf gegen Bernini und die Franzosen mit allem Eifer fort, und trug durch eben diesen Kampf das Meiste dazu bei, daß wieder Weihe und reges Stilgefühl in das verwilderte Kunstleben gebracht wurde. „Die urewige Schönheit der griechischen Kunst stand lebenerweckend wieder vor dem erkennenden, wie aus dumpfem Traum erwachten Auge der Menschen."

Nach zwölfjähriger angestrengter Thätigkeit in Rom wollte er 1768 nach Deutschland zurückkehren. Aber schon in Tyrol überfiel ihn das unüberwindliche Heimweh nach Rom, weßhalb er über Wien wieder zurückkehren wollte. Er kam indeß nicht mehr nach Rom, da er von dem Italiener Ancangeli, dem er sich in Triest angeschlossen, am 7. Juni 1768 ermordet wurde.

§. 78.

Die bildende Kunst der neueren Zeit.

Was J. J. Winkelmann durch Wort und Schrift für die Wiederherstellung eines reinen Stiles gewirkt, ist als großartig zu bezeichnen. Er war aber nicht selbst thätiger Künstler und so mußte er es Anderen überlassen, die antiken Ideale nachzubilden und stofflich darzustellen.

Als der eigentliche Wiederhersteller der plastischen Kunst ist nun Antonio Canova aus Venedig (1757—1822) zu betrachten. Dieser große Meister, der als leuchtendes Gestirn in der Plastik glänzt, verband mit ausgezeichneten Geistesanlagen und technischen Kenntnissen einen tief religiösen Sinn. Gleich den früheren italienischen Meistern bildete er seinen Stil durch gründliches Studium der Natur und der Werke des griechischen und christlichen Alterthums, wodurch es ihm gelang, jene genialen Gebilde zu schaffen, die mit den besten des Alterthums wetteifern können. Freilich sind nicht alle seine Werke von gleich künstlerischem Werth, da ja einige noch an der überzierlichen Manier und einige auch an der theatralischen Affectation der früheren Zeit leiden. Besonders gelang ihm das Nackte in anmuthigen Gestalten von Frauen und Jünglingen trefflich, während er in kräftigen Mannesbildungen weniger glücklich war. Am vortheilhaftesten schlug er einen echt plastischen Stil in einigen großen Grabdenkmälern an, wie in jenem des Papstes Clemens XIV. (1782) in St. Apostoli zu Rom und in jenem Clemens' XIII. (1792) in der Peterskirche zu Rom, an denen er auch den höchsten Anforderungen entsprach. Unter seinen übrigen Sculpturen sind besonders hervorzuheben: 1) eine kolossale Statue der Religion, d. h. der Kirche, gefertigt zum Andenken an die Befreiung des Papstes Pius VII. aus der Gefangenschaft und seine Wiedereinsetzung in Rom. Diese Statue entspricht vollkommen dem erhabenen Gegenstande, den sie repräsentirt: tiefer, Ehrfurcht gebietender Ernst prägt sich in der ganzen Figur aus; ihre Haltung und Stellung verkündet hohe Würde, der Kopf ist von edler Form und seelenvollem Ausdruck. 2) Die büßende Magdalena, in knieender, etwas zurückgebeugter Stellung; der Meister wußte die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Magdalena sinnvoll zu vereinigen im Ausdruck der reizenden Gestalt, der Reue und Bußfertigkeit, sowie der vertrauensvollen Hoffnung. Sehr zu loben ist es, daß der Künstler

es verschmähte, der Büßerin, wie es so häufig geschieht, üppige sinnliche Formen zu geben, da es sich hier um Reue und Zerknirschung handelt, sinnliche Reize aber weder Bußgeist einflößen, noch repräsentiren. Obgleich man es aber den Körperformen ansieht, daß sie von vielem Wachen, Fasten und Kasteien abgezehrt sind, so treten doch noch die Umrisse einer einst blühenden Gestalt hervor. Das Gesicht hat den Ausdruck tiefer Reue gemischt mit ruhiger Hoffnung. 3) Von hoher künstlerischer Vollendung sind die symbolischen Figuren am Grabmale der Erzherzogin Christine in der Augustinerkirche zu Wien, die Glückseligkeit, die Tugend und die Wohlthätigkeit darstellend. 4) Nicht minder gelungen sind zwei Basreliefs dieses Meisters, wovon das eine die Wohlthätigkeit, das andere die Kreuzabnahme darstellt. Die ruhige Ergebung im höchsten Schmerz finden wir im Gesichte des Leichnams meisterhaft ausgeprägt.

Sein Einfluß auf die Zeitgenossen war ein überaus durchgreifender, und wenige Plastiker seiner Epoche blieben davon unberührt. Fast alle Nationen haben Vertreter bei diesem Wettkampfe der Neubelebung der Bildnerei. Der Franzose Antoine Denis Chaudet (1763 bis 1810) vertritt die strengere antikisirende Richtung in einer gewissen conventionellen Behandlung. Aus Schweden hatte sich Johann Tobias Sergell (1736—1813) in Rom dem Studium der Antike gewidmet und in mehreren Werken, die im Museum zu Stockholm sich befinden, seinen guten Theil zur Erneuerung des classischen Idealstiles beigetragen, wie auch sein Schüler Johann Nicolaus Byström derselben Richtung huldigte.

In selbstständiger Behandlung wandte sich gleichzeitig der Engländer John Flaxman (1755—1826) einer schlichten Auffassung der Antike zu, die er in zahlreichen Idealwerken, Monumenten und in den Umrissen zu Homer und Dante bewährte.

Unter den Deutschen gebührt Johann Heinrich Dannecker aus Stuttgart (1758—1841) das Verdienst, die Schönheit der Antike mit edler Innigkeit erfaßt und in anmuthigen Werken rein ausgesprochen zu haben. Besonders ausgezeichnet war Dannecker in Darstellung weiblicher Anmuth (Ariadne) und im Porträtfach (Schillerbüste im Museum zu Stuttgart); aber auch auf dem religiösen Gebiete war er mit gutem Erfolge thätig, wie die Statue von Christus bezeugt, die jetzt in der Isaakskirche zu Petersburg aufgestellt ist. Die Hauptidee des Künstlers war: Christus als den liebevollen göttlichen Lehrer der Menschheit darzustellen. Diese Aufgabe ist dem Meister auch trefflich gelungen. Der Heiland der Welt ist dargestellt in Kraft des Mannes-

alters, in hoher Gestalt von den schönsten Verhältnissen. Das Gesicht ist voll erhabener Würde, Ruhe und Weisheit, es athmet die größte Liebe und die innigste Theilnahme für die gefallene Menschheit. Das große und klare Auge zeugt mehr von tiefem Sinne, als von großer Beweglichkeit; der Mund, halb geöffnet wie bei einem Sprechenden, bewegt sich sanft; die hohe und breite Stirne ist voll stillen Ernstes und heller Einsicht; die rechte Hand richtet sich auf die Brust, die linke deutet gen Himmel.

Neben allen diesen Meistern wuchs aber ein jüngerer heran, der tiefer in den Geist und in die Schönheit classischer Kunst eindrang, an Reichthum der Phantasie sie alle überflügelte, mit genialer Schöpferkraft Das zur Vollendung brachte, was jene angestrebt und theilweise erreicht hatten, und im edelsten Formgefühl eine Reihe von Werken schuf, die so lauter, so keusch und edel in griechischem Geiste gedacht sind, wie die architektonischen Werke Schinkel's. Dieser geniale Meister ist Bertel Thorwaldsen (1770—1844), dessen Leben Thiele, freilich schlecht genug, geschildert hat (Leipzig 1856 in drei Theilen). In Thorwaldsen schien das Alterthum zu neuer Blüthe wieder auferstanden zu sein, obwohl er unter Verhältnissen und Umständen an das Studium desselben gegangen war, daß wohl kein Mensch ihm einen guten Erfolg hätte prophezeien mögen. Sagt ihm ja Zoëga, an den er empfohlen war, bei seiner Ankunft in Rom: „Ohne ein Wort Italienisch oder Französisch zu verstehen, ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie, wie ist es möglich, daß ein Künstler hier studire? Das A B C der Dinge sollte er doch wissen, zumal ein Bildhauer, der sich doch nur an die Antike halten kann.“ Gleichwohl machte Thorwaldsen verschiedene Copieen nach antiken Büsten und versuchte sich auch an einer selbstständigen Arbeit, an der Statue Jason's, deren Modell er 1800 zerschlug, aber 1802 neu herstellte, worüber sich Canova sehr anerkennend aussprach. Und 1803, als er wieder nach Kopenhagen zurückkehren wollte, die Rückkehr aber durch einen Zufall um vierundzwanzig Stunden verzögert wurde, bestellte der Engländer Sir Thomas Hope die Ausführung des Jason in Marmor und gewährte ihm auch in größter Liberalität die Mittel, frei von drückenden Sorgen zu leben. Doch kam er erst später zur Ausführung der Statue Jason's in Marmor — erst 1829 nämlich kam Sir Thomas Hope in den Besitz derselben. Obgleich dieser Jason sein erstes selbstständiges Werk ist, so steht es doch keineswegs unter den späteren Arbeiten des Meisters, sondern zeigt uns den Künstler im Vollbesitze seiner Kraft. Springer (Bilder aus der neueren Kunst-

geschichte, S. 342) sagt darüber: „Der Held des Argonautenzuges ist im Begriff, siegreich auf sein Schiff zurückzukehren, wirft, ehe er das Gestade verläßt, noch einen letzten Blick des Zornes auf den getödteten Drachen. Die Situation ist überaus einfach, eben so einfach die Auffassung. Wir sehen den Kopf Jason's leicht zur Seite gewendet, während der Körper bereits vorwärts schreitet. Das genügt dem Künstler, um seinen Gedanken auszudrücken, es reicht aber auch für den Beschauer vollkommen hin, das Werk zu verstehen und zu bewundern. Nirgends offenbart sich die Sucht des Künstlers, zu glänzen, seine Virtuosität in der Behandlung des Nackten, in der Wiedergabe des Plastisch-Schönen zu beweisen. Man kann sich keinen prächtigeren Mannesleib denken, man kann keine innigere Verknüpfung des momentan Bewegten mit gediegener plastischer Ruhe ersinnen, als sie uns im Jason entgegentritt. Dabei erscheint das Werk so frei von allen Prätensionen, so natürlich und ungezwungen in der Darstellung, daß keine andere Empfindung im Beschauer aufkommt, als die: Ja, so muß es sein. Gerade so treten uns die anderen Statuen Thorwaldsens, sein Adonis, sein Mars entgegen."

Diese Charakteristik der Statuen Thorwaldsens überhebt uns der Mühe, dieselben einzeln aufzuführen. Wir sagen nur noch, daß es meistens jugendliche Göttergestalten waren, die er bildete: Venus, Mercur, Mars, Ganymed, Amor, Psyche, Hebe, Apollo, und zwar in echt griechischem Geiste, in stiller Ruhe und Einfalt sie darstellend. Das Enthusiastische lag ihm ferne; milde Würde und keusche Anmuth sind das Lebenselement seiner Kunst.

Doch schuf er auch andere Gestalten in antikem Geiste, wie den schönen Hirtenknaben und den Mercur als Argustödter, von welch' letzterem Springer (a. a. O. S. 344) schreibt: „Von allen seit dem Untergange der alten Welt geschaffenen Statuen steht der Mercur der Antike am nächsten, und doch ist derselbe so natürlich aufgefaßt, so wirklich und lebendig wiedergegeben, daß er auch aus der unmittelbaren Umgebung des Künstlers herausgegriffen gedacht werden konnte. Das wird dadurch bewirkt, daß Thorwaldsen keine überschüssige Form duldete, mit einer in unserer Zeit selten gewordenen Naivetät empfand. Weil die Gestalt einfach für sich lebt, gerade so wie die antiken Sculpturen den Eindruck höherer Naturerscheinungen machen, so mußte auch die feinste Linie lebensvoll gezogen, auch die leiseste Bewegung natürlich geschildert werden."

Wie in Einzelstatuen, so ist er auch in Gruppenbildungen der größte Meister der Neuzeit. Wie weit er in dieser Beziehung den

Canova überholte, dieß zeigt eine Vergleichung von Thorwaldsen's Grazien mit den Grazien Canova's. Jedes weitere Wort ist hier überflüssig.

Aus dem Vorstehenden sehen wir, daß Thorwaldsen vorzugsweise der griechischen Mythologie seine Stoffe entlehnte. Doch hat er sich auch in christlichen Werken versucht, und auch an solchen sich als Meister der plastischen Form bewährt. Allein man vermißt an denselben die eigentliche Herzenswärme, und keines von ihnen trägt jenes christliche Gepräge, wie die Arbeiten Canova's — was freilich bei einem nüchternen Protestanten auch kaum möglich war.

Die meisten religiösen Werke Thorwaldsens schmücken die neue Frauenkirche zu Kopenhagen. Es sind folgende: 1) Am Altar befindet sich eine Statue „Christus nach der Auferstehung seinen Jüngern sich zeigend". Die Figur hat einen würdevollen Ausdruck, ihre Stellung ist voll fester Ruhe, die Züge des Antlitzes zeigen Ernst mit Milde gepaart. 2) Ein Basrelief, die Taufe Christi darstellend; 3) ein Basrelief „die Einsetzung des heiligen Abendmahles;" 4) ein anderes Basrelief „Christus das Kreuz tragend." 5) Statuen der vier Evangelisten in Lebensgröße; 6) eine große Gruppe „Johannes in der Wüste predigend". 7) Die zwölf Apostel an den Pfeilern des Haupteinganges. An allen diesen Figuren sind die antiken Gesichtsformen vorherrschend. Ueber diese christlichen Sculpturen unseres Meisters fällt Führich folgendes Urtheil: „Was mit dem Verstande, etwa nach Art des Mimen, der von Außen und Oben herab sich in den Geist seiner Rolle einzustudieren sucht, erreicht werden kann, ist in diesen Werken erreicht; allein bei einem Gegenstande, der, wie die christliche Kunst, durchaus Gesinnung voraussetzt, genügen diese Mittel nicht. Wie wir im Leben schon jedes erkünstelte, an sich unwahre Gefühl Komödie nennen, so ist Thorwaldsen in diesen Bildwerken — so meisterhaft sie auch von Seiten der Anwendung äußerer Kunstmittel erscheinen — dennoch Nichts als ein Schauspieler. Die vernünftige, allein consequente und ganze Form des Christlichen in der Welt ist das Katholische, somit nothwendig alle christliche, oder besser alle Kunst eine katholische. Die innere Natur aber, das eigentlichste Wesen des im allgemeinen oder katholischen Sinn Christlichen ruht im ganzen Menschen, vorzugsweise aber in der Gesinnung, in der Willensrichtung. Daraus geht hervor, daß eine nicht katholische christliche Kunst um so weniger denkbar ist, je seltener mit Kunstbefähigung so ausgerüstete Geister wie Thorwaldsen sind."

Auch Grabmäler und Standbilder hat Thorwaldsen gefertigt,

denen man aber trotz des vielen Edlen und Gelungenen, das sie aufweisen, wohl anmerkt, daß Thorwaldsen's Genius zu ausschließlich dem Idealgebiete angehörte, um die scharf ausgeprägte Gestalt geschichtlicher Individuen in charakteristischer Bestimmtheit wiederzugeben. Thorwaldsen hätte darum für seinen Ruhm vielleicht besser Sorge getragen, wenn er niemals Denkmalstatuen ausgeführt hätte, da andere Bildhauer dieses vielfach besser vermochten.

Ist also Thorwaldsen auf dem Gebiete der christlichen und der monumentalen Plastik weniger glücklich gewesen, so darf er dagegen in seinen Reliefgestalten durchaus keinen Vergleich scheuen, da er in denselben gar häufig die reine Vollendung erreicht. Ja er hat, kann man sagen, geradezu den echten Reliefstil wieder entdeckt. „Jahrhunderte lang glaubte man die Reliefbilder als eine Zwischenstufe zwischen der Plastik und Malerei behandeln zu dürfen, man verlieh ihnen ein förmliches malerisches Gepräge, und meinte, ihre Wirkungskraft zu erhöhen, ihren Reiz zu steigern, wenn man auf sie die wichtigsten Eigenschaften eines Gemäldes übertrug, sie wie eine Flachzeichnung componirte und dann die Umrisse gleichsam heraustrieb." Dagegen lehrte Thorwaldsen wieder, daß das Relief nur gedeihe bei strenger Wahrung der plastischen Gesetze, daß die Reliefformen genau geregelt sind, daß nicht jeder ästhetische Einfall schlechthin, am wenigsten ein Gegenstand, der nur die Wirklichkeit für sich in Anspruch nehmen kann, sich für die Verkörperung im Relief eigne. — Brachte Thorwaldsen auch zunächst in seinen Reliefgesetzen die antike Weise abermals zur Geltung, so sehen wir doch an seinen Werken keine falsche Abhängigkeit von der Antike, sondern es zeigt sich, daß er der Antike zu folgen und doch dabei neu und reich an eigenen Ideen zu sein wußte.

Seine Hauptthat in dieser Beziehung ist der Alexanderzug, den er für den Quirinalpalast zu Rom 1812 als Fries von sechzig Fuß Länge zunächst in Gyps bildete (in der Zeit von kaum drei Monaten) und dann für die Villa des Grafen Sommarvia am Comersee in Marmor ausführte. „Mit bewunderungswürdiger Geisteskraft, erzählt sein Biograph Thiele, arbeitete der Künstler Tag für Tag, Stück für Stück an dem großen Friese. Wenn er ein Stück Basrelief fertig hatte, wurde dasselbe sofort von der Staffelei genommen, gegossen und durch das darauffolgende Stück ersetzt. Thorwaldsen hatte die Wirkung seiner Arbeit so meisterhaft berechnet, daß der Fries, als er zusammengesetzt an Ort und Stelle stand, die Erwartungen Aller übertraf und Diejenigen beschämte, die früher mit den Achseln gezuckt

hatten, wenn sie die einzelnen Theile in der Nähe im Atelier betrachteten."

Noch erwähnen wir aus seinen vielen Werken — sein Biograph gibt sie auf mehr als fünfhundertundsechzig an — sein Basrelief „die Nacht", das er an einem Morgen schuf 1815 und bei dessen Betrachtung man zunächst über das merkwürdig genaue Einhalten der plastischen Regeln staunen muß. Es ist, als ob Thorwaldsen es in diesem Werke darauf angelegt hätte, einen förmlichen Kanon der Plastik zu liefern. Für die Biegung des Körpers, die Länge der Flügel, die Anordnung des Schleiers, der vom Flügel abwärts in schönem Schwunge fallend sich wieder um den Leib legt und vorne lustig flattert, erscheinen rein formale Gründe maßgebend. Auch die Eule hat er scheinbar aus keinem andern Grunde angebracht, als weil das Gesetz der Raumausfüllung sie erfordert. Zirkelrecht ist die ganze Composition, architektonisch abgemessen die Gestalt der Nacht mit ihren beiden Kindern, gerade so wie im Gegenstück „Eos" mit dem an ihre Schulter angelehnten jugendlichen Hesperus.

Während so in vielseitiger begeisterter Thätigkeit das weite Reich der idealistischen Sculptur wieder angebaut wurde, wandte sich der Berliner Johann Gottfried Schadow (1764—1850) mit Energie einer mehr realistischen Richtung zu, die vorwiegend nach lebendiger Auffassung und scharfer Charakteristik der individuellen Erscheinungen strebte. Sein erstes Werk ist die im Jahre 1793 zu Stettin aufgestellte Statue des großen Friedrich, welche den König ganz nach dem Leben bis in's Einzelne der äußeren Erscheinung getreu wiedergibt mit einziger Ausnahme des schweren Hermelinmantels, der zu der Alltagsuniform des Königs einen Contrast bildet. Den Wilhelmsplatz zu Berlin zieren die beiden Statuen des Generals Ziethen und des Fürsten Leopold von Dessau, welche Schadow mit liebenswürdiger Frische in Marmor dargestellt hat. Bei Errichtung des Denkmals für den Fürsten Blücher in Rostock gerieth Schadow in Opposition mit Göthe, in dessen Hände die künstlerische Leitung des Unternehmens gelegt war. Schadow hatte für die Reliefs des Postaments Entwürfe gemacht, welche die wichtigsten Scenen aus dem Leben des Feldherrn, namentlich seine Rettung durch Graf Nostiz, darstellten. Dieses Relief war in ganzer Wahrheit des wirklichen Vorganges aufgefaßt. Auf Göthe's Wunsch und Vorschrift mußte aber Schadow das Relief umändern und mehr „emblematisch-poetisch" gestalten, d. h. einigen Apparat von schützenden Genien u. dgl. hinzufügen.

Durch diesen dem germanischen Geiste besonders entsprechenden

Schritt zum individuell Bedeutsamen und Charakteristischen in Verschmelzung mit dem aus der Anschauung der Antike erwachsenen Elemente der Schönheit ist Schadow der Bahnbrecher einer neuen Richtung geworden, welcher die Plastik unserer Zeit ihre vollendetsten monumentalen Werke verdanken sollte.

Auf diese Richtung eingegangen zu sein, dieselbe weiter ausgebildet und consequent entwickelt zu haben, ist das Verdienst der „Berliner[1]) Schule," deren charakteristische Eigenthümlichkeit wohl am besten damit bezeichnet sein dürfte, wenn man sagt, daß sie die besonders in der Plastik des Mittelalters gepflegte Richtung auf treue, liebevolle Auffassung des wirklichen Lebens in seiner Fülle charakteristischer Besonderheit mit dem Sinne für die ideale Schönheit, wie die Antike ihn auf's Höchste entfaltet hat, zu verschmelzen wußte.

Es geht demnach kaum mehr an, die einzelnen Meister dieser Schule einfach nach den Schlagwörtern des Realismus und Idealismus zu unterscheiden, da diese beiden Richtungen, wenn auch in mannigfacher Weise, sich zur höheren Einheit verbunden haben, wenn auch nicht verkannt werden soll, daß bei dem Einen die idealistische, bei dem Andern die realistische Richtung vorherrscht. Ist Letzteres bei Schadow der Fall, so trifft Ersteres bei seinem Schüler Christian Friedrich Tieck zu, dem Bruder des Dichters Ludwig Tieck. Die Hauptarbeiten Tieck's sind die Bildwerke, mit welchen er das Treppenhaus und die Gesellschaftsräume des großherzoglichen Schlosses zu Weimar und die Giebelfelder, Vestibule und den Concertsaal des von Schinkel erbauten Schauspielhauses zu Berlin schmückte. In diesen Gebäuden war schon durch die architektonische Form der antike Stoff für den plastischen Schmuck vorgeschrieben. Daß indeß Tieck auch für seine Auffassung des individuellen Lebens Geschick und Begabung hatte, dafür zeugen die zahlreichen Büsten aus seiner Hand. Freilich war er nicht so tüchtig in derlei Arbeiten wie Christian Rauch (1777—1857), in welchem sich beide Richtungen verbinden und einander wechselseitig durchdringen zu einer Kunstblüthe, wie die Plastik sie seit Jahrhunderten nicht mehr gesehen hatte. Ist Rauch zwar nicht durch eine außerordentliche Schöpferkraft der Phantasie ausgezeichnet, so ist er doch durch das feine Naturgefühl und den geläuterten Sinn für einen wahrhaft plastischen Stil und durch seine unübertreffliche Sorgfalt in

---

[1]) Vergleiche hierüber den Artikel von Lübke: „Die moderne Berliner Plastik" in Westermann's „Jahrbuch der illustrirten deutschen Monatshefte", 4. Bd. S. 188—197 und 300—309.

der Durchführung einer der größten Bildhauer geworden, der sowohl in den Idealgestalten, wie in den monumentalen Standbildern großer Männer Werke von unübertrefflicher Vollendung hingestellt hat. Schon in seinem ersten bedeutenderen Werke, dem Grabmale der Königin Luise zu Charlottenburg, zeigt sich die ganze Feinheit der Empfindung und die Eleganz der Durchführung, die alle seine Werke auszeichnen. Von seinen anderen zahlreichen Werken heben wir hervor die Grabdenkmale des Königs Ernst August von Hannover und seiner Gemahlin, die vier Feldherrenstatuen, die Statuen der Polenfürsten Mieczislaw und Boleslaw Chrobri im Dome zu Posen und das Friedrichsdenkmal, seine größte und bewundertste Schöpfung. Dieses Denkmal ist voll feinster Lebenswahrheit, es ist reich an interessanten Bezügen, es ist edel und in seiner Weise vollendet: aber es fehlt ihm die heroische Größe des Schlüter'schen Reiterbildes. — Von den Idealbildungen des Meisters sind die sechs kolossalen marmornen Victorien, die er für die Walhalla arbeitete, anzuführen und ein Werk biblischen Inhaltes, nämlich die Gruppe des Moses, der in der Schlacht gegen Amalek mit ausgebreiteten Armen den Sieg für die Seinigen erfleht und dabei von Aaron und Hur unterstützt wird.

Nehmen wir zu diesen Arbeiten noch die zahlreichen Porträtbüsten, so muß uns die hohe Bedeutung Rauch's klar werden. Diese seine Bedeutung wird jedoch noch erhöht durch den Einfluß, den er auf einen großen Kreis begabter Schüler ausübte, die sich zu selbstständiger Bedeutung und freier Meisterschaft emporschwangen. Zu diesen gehören außer anderen Friedrich Drake, Schievelbein, Bläser, A. Fischer, A. Kiß, Th. Kalide, W. Wolf, Reinhold Begas, vor Allen aber **Ernst Rietschel**, der unter den Bildhauern dieses Jahrhunderts eine der ersten Stellen einnimmt. Wie Meister Rauch ist auch Rietschel (1804—1861) in der Bildung von Idealgestalten ebenso tüchtig, wie in der Herstellung von monumentalen Standbildern. Hat er für seine Tüchtigkeit auf dem idealen Gebiete Zeugniß abgelegt in den Bildwerken, die er für die Giebelfelder des Theaters zu Dresden und des Opernhauses zu Berlin gearbeitet, sowie in den Relief-Compositionen, welche er in Verbindung mit **Ernst Hähnel** als trefflichen plastischen Schmuck dem Aeußeren des neuen Museums in Dresden gegeben hat: so zeugen für seine Fähigkeit, dem individuellen Leben in seiner charakteristischen Ausprägung gerecht zu werden, mehrere ausgezeichnete Porträts, von denen wir die Medaillonreliefs von Berthold Auerbach, Eduard Devrient, Moriz von Schwind, Ferdinand Hiller, Franz Liszt, Robert und Clara Schumann, sowie die Büsten

von Rauch, Felix Mendelssohn und Carus hervorheben. Noch mehr aber zeigen von treuer charakteristischer Darstellung des Lebens und liebevoller Sorgfalt der Durchführung die berühmte Erzstatue Lessing's in Braunschweig, das Lutherdenkmal in Worms, vor allen aber das Schiller-Göthe-Denkmal in Weimar. „In diesem Hauptwerk seines Lebens hat er wie im Lessingsdenkmal mit unvergleichlicher Wahrheit seiner Nation die lebensvollen Gestalten seiner edelsten Lieblinge in's Herz geschrieben, und fortan wird die sinnliche Vorstellung, die wir von jenen großen Männern haben, durch Rietschel's Gestalten ihre bestimmte Form gewinnen."

So bedeutend wir in diesen Werken den Meister finden, so ist damit doch der Kreis seiner Thätigkeit noch nicht vollends umschrieben. Hat er ja auch auf dem Gebiete christlich-religiöser Anschauung eine Schöpfung ersten Ranges geliefert in der Marmorgruppe der Friedenskirche bei Potsdam: „Maria mit dem Leichnam Christi." Lübke gibt von diesem Werke folgende Schilderung: „Im linearen Aufbau dieser Gruppe hat der Meister mit Absicht die sanfteren, harmonisch weichen Uebergänge verschmäht, an denen die Empfindung wie auf gleichmäßig bewegter Welle behaglich hingleitet; statt dessen ist beinahe etwas Strenges, Herbes in der Anordnung und Linienführung. Aber wie trefflich entspricht dieses der ergreifenden Tiefe und Gewalt des Grams, der hier im Bilde der schmerzensreichen Mutter vor dem Leichnam des edelsten Sohnes rührend ausklingt. Wie ist sowohl dem affectvollen Pathos als der weichen Sentimentalität so gänzlich der Weg abgeschnitten, und wie unendlich wahr und tief ist der Vorgang in seiner ewig menschlichen Bedeutung aufgefaßt! Das Werk gehört zu den innigsten und schönsten Erzeugnissen wahrhaft christlicher Empfindung und wiegt alle die gemachten und geschraubten Producte forcirter moderner Christlichkeit, die man für echt ausgeben möchte, auf. Niemals hat die Plastik, ohne ihres eigentlichen Wesens sich zu begeben, Seelenzustände mit tieferem und wärmerem Gefühle geschildert."

Unter Rietschel's Schülern ist A. Wittig wegen seiner herrlichen Hagargruppe hervorzuheben. Außerdem Adolph Donndorf und Gustav Kietz, welche das Lutherdenkmal vollendeten.

Bekanntlich ist über dieses Lutherdenkmal in Worms ein gewaltiger Streit entstanden. Daß Savonarola nicht zu den Vorreformatoren gehört, ist gewiß, und so leidet die Conception an einer historischen Unrichtigkeit. Von diesem Mangel abgesehen, ist das Luthermonument für die monumentale Plastik ebenso epochemachend, wie die Lessingstatue für die moderne Porträtbildnerei. Das Gediegenste am Ganzen

ist die Statue Luthers (zehneinhalb Fuß hoch) selbst, die aus der Hand Rietschels selbst hervorgegangen und in der er erst sein Streben nach charakteristischer Darstellung zur höchsten Vollendung gebracht hat. Bruno Meyer schreibt über das Monument: „Die Fähigkeit, eine Persönlichkeit in ihrem charakteristischen Habitus, in der specifischen Zeitstimmung zu erfassen, bewährt sich auf der höchsten Höhe, und es vereinigt sich damit die Kraft, die Zeit selbst als Boden und Hintergrund der persönlichen Erscheinung zur Geltung zu bringen, ein umfassendes Zeit- und Geschichtsbild in ehernen Zügen zu entrollen."

Der schon oben genannte Ernst Hähnel hat in Dresden eine Reihe von plastischen Schöpfungen hervorgebracht. Von seinen Standbildern nennen wir Beethoven in Bonn, Kaiser Karl IV. in Prag, Rafael im Museum zu Dresden und das Friedrich-August-Denkmal in Dresden. (Vergleiche über letzteres: Zeitschrift für bildende Kunst von C. v. Lützow. II. Jahrgang. Beiblatt Nr. 22.)

Eine von der Berliner Schule abweichende Richtung hat Ludwig Schwanthaler (1802—1848) in München eingeschlagen, die man als die romantische bezeichnen kann und die der modernen Plastik ein neues Gebiet frischer Anschauungen erschloß. Von antiken Anschauungen nach Art Thorwaldsen's ausgehend schuf er die plastische Ausstattung der Glyptothek und den bildnerischen Schmuck für den neuen Königsbau. Zeigen schon diese Werke eine überströmende Phantasie, eine seltene Unerschöpflichkeit der Erfindung, so hat der Künstler doch erst in der Schöpfung der Giebelgruppen der Walhalla seine gewaltige Meisterschaft bewährt. Wir können uns nicht versagen, hier die Schilderung Sepp's anzuführen, welcher in seinem „Ludwig August I." S. 234 f. schreibt: „Das nördliche Tympanon enthält die Teutoburger Schlacht mit fünfzehn Figuren, wovon je sieben zu beiden Seiten der zehn Fuß hohen Heldengestalt Armin's gruppiren, links vom Beschauer die Germanen, rechts die Römer, deren Vordermann der deutsche Heros in kräftiger Haltung zugewandt ist, indem er Schild und Schwert führend den römischen Adler und die Ruthenbündel mit dem linken Fuße in den Staub tritt. Der Triarier mit seinem Schilde und der Leichtbewaffnete mit der Lanze suchen den Feldherrn Varus zu decken, der bereits verzweiflungsvoll in sein Schwert sinkt. Hinter diesem ein sterbender Adlerträger, dann ein knieender Ritter, welcher den seinen Kampfgenossen entfallenen Adler im Schilfe verbirgt, während ein Reiter im Sumpfe versinkt und ein gefallener Manipelträger die Scene schließt. Im Gegensatze stehen Melo der Sicamber, Chatumer und Segimer, der mit Eichenlaub bekränzte Barde

Telin mit Harfe und Streitaxt, eine Seherin. Frauenwürde und der ruhmreiche Tod für's Vaterland sind durch die Thusnelde vorgestellt, welche dem sterbenden Sigmar das Haupt hält: Poesie, Mystik und Heldentod im sinnigen Vereine."

„Das Tympanon des südlichen Walhallagiebels umfaßt ebenfalls fünfzehn Figuren, die Deutschlands Wiedergeburt nach dem letzten Befreiungskriege darstellen. In der Mitte thront auf einem Fürstenstuhle mit gesenktem Schwerte, einen Eichenkranz auf dem Haupte, die majestätische Germania, zu welcher von beiden Seiten behelmte Krieger und anmuthvolle Frauen heranschreiten. Sie stellen die deutschen Bundesstaaten und die den Franzosen wieder entrissenen Bundesfestungen vor: rechts Oesterreich mit dem Doppeladler und Moguntia an der Hand, dann Bayern mit Landavia, und Württemberg als Krieger, einen sitzenden Jüngling hinter ihm ermunternd, während in der Ecke Vater Rhein Ruder und Schiffsschnabel zur freien Fahrt in der Faust hält. Links nähert sich Preußen mit dem Lorbeer und Colonia einführend, Hannover mit Luxemburg, und dahinter erheben sich Hessen und Sachsen zur Huldigung. Die Mosel schließt als Flußgöttin ab."

„Seit dem griechischen und römischen Alterthum sind keine bedeutenderen Giebelgruppen entstanden, als diese beiden, die der Breite nach je einen Raum von zweiundsiebenzig Fuß einnehmen, und durch kräftige Auffassung bei classischer Schönheit der Form und aller Kunst der Meißelausführung einen überraschenden Anblick gewähren. Schwanthaler verwandte auf den Nordgiebel allein die Arbeit von acht Jahren (1835—1842); die mehr abstracte südliche Gruppe war ursprünglich von Rauch componirt und von dem bayerischen Meister nachträglich umgestaltet."

Sodann hat Schwanthaler auch kolossale Erzdenkmäler geschaffen, wie das vierundfünfzig Fuß hohe Idealbild der Bavaria vor der Ruhmeshalle, die zwölf prachtvoll vergoldeten Erzfiguren bayerischer Fürsten im Thronsaale zu München und die Standbilder Tilly's und Wrede's in der Feldherrnhalle. In solchen Werken, wie in der Walhallagruppe, in dem zweihundertsechsundsechzig Fuß langen, viereinhalb Fuß hohen Relief der Kreuzzüge im Barbarossasaale, klingt uns der romantische Geist der Zeit entgegen, wie er, zuerst durch die Befreiungskriege gefördert, nachmals im Leben, in der Literatur und Kunst so vielfach hervorbrach. Wo es dagegen galt, Träger modernen Geisteslebens plastisch auszuprägen, da fehlt bei oft anerkennenswerther monumentaler Gesammtanlage ein tieferes Versenken in den Geist der

Aufgabe und jene feinere Durchführung, die in jeder Linie den Grundcharakter des Ganzen nachtönen läßt.

Uebrigens war Schwanthaler ein durchaus genialer Künstler, aber von so reicher Phantasie, daß bei ihm die antike und mittelalterliche Empfindung stets im Kampfe lagen.

Schöpfungen seines Meißels sind ferner der kolossale Christus, umgeben von den Evangelisten in der Vorhalle der Ludwigskirche, die beiden Statuen aus Schlandersmarmor: Albrecht und Ludwig I. im Treppenhause der neuen Bibliothek, sowie die Figuren der acht Kreise, die zwischen zwei riesenhaften Löwen, vergleichbar dem mit Runen bedeckten am Arsenal zu Venedig, über der prächtigen Säulenstellung auf der Nordseite der königlichen Residenz stehen. Aus seiner Hand ging ferner hervor das Ludwigskanalmonument bei Erlangen, und die Reliefs der Ruhmeshalle.

Leider erschöpfte der Meister seine physische Kraft über der ihm aufgebürdeten Masse von Productionen und erlag vor der Zeit.

Aus Schwanthaler's Werkstatt ist eine zahlreiche Schule hervorgegangen, zu welcher unter andern Widnmann [1]) und Brugger gehören, sowie nicht minder Fernkorn, der dem Kunstbarbarismus in Wien ein Ende machte und dort durch einen frischeren Naturalismus jene romantische Richtung zu beleben versucht.

Wie Schwanthaler, so hatte sich auch Konrad Eberhard der Gunst des Kunstmäcens Ludwig I. zu erfreuen. Da dieser Meister durch seine im antiken Geiste ausgeführten Sculpturwerke außerordentliches Aufsehen erregt hatte, und von Canova auf's Höchste gerühmt wurde, zog ihn der König an sich und bediente sich seiner beim Erwerb und der Fortschaffung classischer Kunstwerke. Wichtiger aber erscheint uns die Bedeutung Eberhard's für die neuere Kunstentwicklung dadurch, daß er, durch das Studium Dante's angeregt, sich für die christliche Kunst entschied und nach seiner Rückkehr aus Italien, von wo er aus der Schule Pisano's eine Madonna mitbrachte, einen Christuskopf und das Bild der jungfräulichen Himmelsmutter schuf, die für die christliche Sculptur prototyp geworden und in zahlreichen Ebenbildern von seinen Schülern verbreitet wurden. Er ist so recht eigentlich der Begründer der romantischen Richtung, in der er sich schon befestigt hatte, bevor Overbeck in Rom derselben Bahn brach und Cornelius sich dafür entschied. Eberhard ist „der erste neue Meister

[1]) vgl. Sepp, Ludwig I. S. 240 f.

der christlichen Bildhauerkunst, die nicht in mittelalterlicher Verkürzung und Gliederverschränkung sich gefällt, sondern Milde und Andacht mit plastischer Formenschönheit versöhnt, und den kalten Marmor beseelend und beseligend durchdringt. Er schuf noch mehrere Werke für Kirchen und auch für öffentliche Bauten, welche Sepp S. 239 seiner Biographie Ludwig's I. aufzählt.

Noch müssen wir Martin Wagner (1770—1860) nennen, der an der Reitschule zu München den Kampf der Centauren und Lapithen in Reliefs darstellte und die sechs antiken Schlachtscenen am Siegesthor schuf. Außerdem meißelte er für die Walhalla eine Reihe von Bildnissen, und für manche andere Arbeiten lieferte er die Modelle.

Joseph Knabl ist als glücklicher Erneuerer der mittelalterlichen Holzschnitzerei aufgetreten, deren innerliche Empfindung er in edel geläuterten Formen zur Anschauung bringt. So an dem prächtigen Hochaltar der Frauenkirche. Nur ist leider ein richtiges Verhältniß zur Polychromie des Mittelalters dabei noch nicht gefunden.

Kann München in allen Zweigen der Sculptur mit allen Städten Deutschlands einen Vergleich aushalten, so hat es in einem Zweige derselben alle übertroffen, nämlich in der Erzgießkunst. Sind auch in früherer Zeit schon Gußwerke geschaffen worden, so treten doch alle jene Leistungen in den Hintergrund vor den staunenswerthen Werken der Erzgießerei, die König Ludwig durch Stiglmayer und Miller in's Leben rief. Wir können in Bezug auf die äußere Geschichte dieser Erzgießerei, der größten auf dem Continente und eigentlichen Weltanstalt, auf Professor Dr. Sepp's ausgezeichnete Darstellung in seinem „Ludwig Augustus I." verweisen. Ueber die Leistungen der Anstalt können wir vielleicht dem Leser den richtigsten Begriff geben durch folgende Angaben: „Von beiden hochberühmten Meistern im Erzgusse, Stiglmayer und Miller, gingen bis jetzt in alle Welt einhunderteinundfünfzig Kolossalstatuen, sechs Reiterstandbilder, acht Erzthore, vier Brunnen, das Grabdenkmal über den Särgen Königs Max I. und der Königin Karoline, dazu sechsundneunzig Büsten, fünfzehn gewöhnliche Statuen und vierhundert bis fünfhundert kleinere Figuren, Tafelaufsätze oder Reliefs. Aufträge aus Italien, Oesterreich, Ungarn, Böhmen, Rußland, Finnland, Schweden, Norwegen, England, aus Nord- und Südamerika, ja bis von Australien beschäftigen die Anstalt seit fünfzehn Jahren ununterbrochen." Das kolossalste Werk ist die vierundfünfzig Fuß hohe Bavaria, zu deren Ausführung einhundertachtundzwanzigtausend vierhundert dreiundfünfzig Pfund Erz verwendet wurden. Die Herstellungskosten beliefen sich auf zweihundert dreiund-

dreißigtausend Gulden, oder mit Einschluß des Piedestals auf nahezu eine Viertelmillion.

Sollen wir noch kurz von der modernen Bildnerei in außerdeutschen Ländern sprechen, so müssen wir im Anschluß an die schon im Vorstehenden genannten einzelnen Meister zunächst in Frankreich ähnliche Richtungen wahrnehmen wie in Deutschland, wenn sie auch einen anderen Erfolg hatten.

An der Spitze der classicistischen Richtung steht François Joseph Bosio (1769—1845), der sich in einigen Werken als glücklichen Nachahmer der Antike zeigt. Jean Pierre Cortot (1787—1843) läßt eine tiefere Empfindung vermissen und ist classisch langweilig. Der Genfer James Radier (1790—1852) hat am vollendetsten die weibliche Schönheit geschildert und in einigen der Antike nachgedichteten Werken (in der Sammlung des Louvre) bedeutendes Talent für Aufbau und Linienführung, ein feines Gefühl für den Umriß und dabei vollendete technische Meisterschaft an den Tag gelegt. Seine beiden Schüler Lequesne und Guillaume sind tüchtige Nachfolger des Meisters, wogegen A. J. Clesinger sich in's Ueppige und Lüsterne verirrt hat. Philippe Henri Lemaire (geboren 1798) arbeitete für das Giebelfeld der Madeleine das große Relief des jüngsten Gerichtes.

Einer der größten Künstler Frankreichs war François Rude, der, am 4. Januar 1784 zu Dijon in Burgund als der Sohn eines Schmiedes geboren, sobald er den Blasebalg zu bewegen und den Hammer zu schwingen im Stande war, in die Werkstatt seines Vaters trat und so seine Laufbahn, wie Quintin Messis, Peter Vischer, Sasso Ferrato als Kyklop begann. Sechs volle Jahre verbrachte er so als Lehrling und Geselle seines Vaters, bis ihm sein Künstlerberuf durch einen Zufall enthüllt wurde. Die näheren Umstände seiner Entwicklung, die Unterstützungen und Hilfeleistungen seines Lehrers Devosges und der Familie Fremiet sowie seine durch die That bewiesene Dankbarkeit gegen letztere zur Zeit der Verbannung, dieses und noch manches Andere zu schildern müssen wir uns hier versagen, so interessant es auch sein möchte. (Vgl. die Abhandlung von Moritz Hartmann in „Westermanns illustrirten Monatsheften“ 1857. S. 553—563).

Schon in Brüssel hatte er ein Atelier eröffnet, aus dem später mancher bedeutende Künstler hervorging, und manche gediegene Arbeit hat er geliefert, ohne die verdiente Anerkennung zu finden, bis ein

älterer Freund, der Bildhauer Roman, ihn aufforderte, nach Paris überzusiedeln. In Belgien hatte er die von der französischen Akademie angenommenen schlechten Gewohnheiten wieder abgestreift, und so zeigen ihn denn seine ersten Arbeiten in Frankreich, von der Schule emancipirt, in seiner ganzen ihm ganz allein eigenthümlichen Urkraft. Er manifestirt sich als der größte und eigenthümlichste Bildhauer des modernen Frankreichs. Berühmte Werke von ihm sind der Merkur, der sich die Sohlen unterbindet, und der Fischerknabe, der mit einer Schildkröte spielt, ein Meisterstück, das ihn 1833 mit Einem Schlage zum gefeiertsten Bildhauer machte. Ferner schuf er die Büsten Devosge's und des Seefahrers Lapeyrouse's, die Statue Napoleon's und das Grabmal Cavaignac's. Besonders rühmt Hartmann auch Rude's Basrelief „Le Depart" oder „den Abmarsch der Freiwilligen zur Vertheidigung des Vaterlandes" als eines der größten Sculpturwerke der letzten Jahrhunderte, während Lübke dasselbe Relief als Rude's unglücklichste Arbeit zu betrachten scheint und in dem Denkmal Cavaignac's einen Schritt in's extrem-naturalistische Gebiet erkennen möchte.

Ueberhaupt zieht Lübke unserem Meister bedeutend vor François Joseph Duret, dessen „neapolitanischer, die Tarantella tanzender Fischer" und „improvisirender Winzer" als vollendete Leistungen bezeichnet werden. — Zu dieser idealen Richtung gehören ferner François Jouffroy, die Schüler Pradier's, Charles Simart, Etex, Ottin, Denis Toyatier, Courtet und Jules Cavelier, während die ausschließlich realistische Richtung nur an Pierre Jean David von Angers (1793—1856) einen kühnen und genialen Verfechter hat. David's Realismus ist aber ein nackter, rücksichtsloser Naturalismus, der auf die Verkörperung der zufälligen, ja selbst der niedrigen und häßlichen Wirklichkeit hinausläuft. Es braucht wohl nicht bemerkt zu werden, daß er dadurch bei monumentalen Werken in stillose Uebertreibung verfallen mußte, während seine zahlreichen Porträtbüsten höchst lebensprühend und gut behandelt sind.

Zum Schlusse gedenken wir noch des A. L. Barye, der das Thierleben mit einer Feinheit und Schärfe der Beobachtung wiederzugeben weiß, daß ihm kein Anderer auf diesem Gebiete gleichkommt.

Bezüglich der Niederlande haben wir schon erwähnt, daß aus Rude's Atelier mehrere Künstler hervorgegangen, woraus sich von selbst ergibt, daß die belgische Sculptur vorwiegend von französischen Einflüssen abhängig ist.

Auch von England ist nicht viel Vortheilhaftes für die Ge-

schichte der Plastik des neunzehnten Jahrhunderts zu erwähnen, da die vielen Denkmäler ihrer großen Männer durchweg unglücklich ausgefallen sind, so daß man jegliches höhere bildnerische Talent dort in Zweifel ziehen muß. Nur für die Genreplastik scheinen die heutigen englischen Künstler ein gewisses Talent zu besitzen.

In Italien zehrt die gesammte bildende Kunst von der Vergangenheit und konnte sich die Plastik im Ganzen nicht über die Leistungen Canova's erheben. Und so ist denn nur in der durch Canova und Thorwaldsen ausgebildeten römischen Schule eine eigentlich schöne Bildnerkunst zu treffen, die den idealen Stil zum Ausdrucke zu bringen sucht. Zu dieser Schule gehören Bildhauer aus verschiedenen Ländern, so der Engländer John Gibson, der Italiener Tenerani, der Holländer Mathias Kessels, Martin Wagner aus Bayern, Karl Steinhäuser aus Bremen u. s. w.

Ueber die allerneuesten Erzeugnisse der Bildnerei enthalten wir uns wohl am besten des Urtheiles. Für jene Leser jedoch, welche dafür größeres Interesse haben, bemerken wir, daß Julius Meyer in Lützow's Zeitschrift für bildende Künste, II. Band, über die bildende Kunst auf der Pariser Weltausstellung Bericht erstattet und über die Plastik der neuesten Zeit manch treffliches Wort ausgesprochen hat.

Die Zierplastik

während der vierten Periode der Bildhauerkunst betreffend, ist zu bemerken, daß das sechzehnte und ein Theil des siebzehnten Jahrhunderts das Vollkommenste in Elfenbeinschnitzerei leistete, während in der folgenden Zeit auch diese Kunst Antheil nahm am Sinken des guten Geschmackes überhaupt. „Insbesondere — schreibt Trautmann — verlor man sich in die verschiedensten Spielereien und trieb einen Elfenbeindreherei-Cultus, dessen Beweis man in der „Handwerker-Zunft" Albrechts, noch weit besser aber in der „Ceremonial Politika" der vornehmsten Künstler und Handwerker von Frisius findet. Die in letzterem, Anfangs des achtzehnten Jahrhunderts außerordentlich gelesenen Buche enthaltenen Ansingungen der „edlen Drechslerkunst" beweisen, wohin es damals gekommen war. Es werden die Drechsler Zick, Bading, Kraus, Schneck, Eißler, Herbst, Treffler u. a. hoch erhoben, bis zu den Göttern die dilettantirenden Rathsmitglieder, Freiherrn, Grafen, Fürsten, Könige und Kaiser heidnischer und christ-

licher Zeit, verschiedene Damen, welche drechselten, deßgleichen; ja es werden selbst die Drechslerei-Instrumente verpoetisirt, ungezählt den Ruhm des Herrn von Pestalozzi, welcher zu Wien die größte Sammlung von einschlägigen Producten hatte."

Die Gold- und Silberschmiedekunst stand während dieser Zeit in großer Blüthe, wie die große Anzahl von Meistern in Italien, Schweiz, Deutschland und in den Niederlanden beweist, welche Trautmann aufzählen konnte. In Deutschland wurde diese Kunst vorzüglich gepflegt zu Regensburg, Nürnberg und Ulm.

Die Medailleurkunst wurde zur hohen Vollkommenheit gebracht durch Giovanni da Castel Bologna, Benvenuto Cellini und Alexander Cesati, genannt Greco. In Deutschland warf man sich besonders auf Portraitmedaillen. Nach dem sechzehnten Jahrhundert ging es mit der (Metall-) Medailleurkunst abwärts, bis sie im achtzehnten Jahrhundert ganz verfiel. Erst im neunzehnten Jahrhundert kam neuer Aufschwung in dieselbe durch Schega, Schinkel und Rauch, in Frankreich durch David, Denon und Andere, in Rußland durch Tolstoy.

C.

Graphische Kunst.

(Malerei.)

§. 79.

Verhältniß der graphischen Kunst zur Sculptur.

Die dritte unter den bildenden Künsten wird gewöhnlich als Malerei bezeichnet. Da indeß unter „malen, bemalen" zunächst nur das Schmücken eines Gegenstandes mit Farbe verstanden wird, damit aber weder das einzige, noch das wichtigste Element der dritten bildenden Kunst ausgedrückt ist, so ist es vorzuziehen, dieser Kunstgattung einen Namen zu geben, der das charakteristische Element derselben bezeichnet, als welches die Zeichnung erscheint. Da auch der bei den alten Griechen üblichen Bezeichnung dieser Kunst „γραφή, γραφική, ζωγραφία" dieses Element der Zeichnung zu Grunde lag, so thun wir vielleicht am Besten, anstatt Malerei die Bezeichnung „graphische Kunst" zu wählen.

Diese Bezeichnung wird uns auch die Verhältnißbestimmung dieser Kunst zur Bildhauerei erleichtern.

Wir haben, als wir das Verhältniß der Plastik zur Architektur bestimmten, hervorgehoben, daß das Gesetz der Schwere, das in der Baukunst in seiner über das Ganze des Gebäudes verbreiteten Macht wahrnehmbar gewesen war, in die concentrische Einheit des Schwerpunktes zurückgetreten ist, in den die Möglichkeit aller Bewegung der

für sich gegliederten Gestalt innerhalb derselben sich zurückgezogen hatte. Trotz der Concentrirung des Gesetzes der Schwere auf den Schwerpunkt aber hielt die plastische Kunst in ihren Gestalten an der natürlichen dreifachen Ausdehnung der Körper fest. Doch sind uns in der Sculptur schon Versuche begegnet, diese dreifache Ausdehnung zu überwinden und die Ausdehnung des Körpers der Tiefe nach auf das geringste Maß zu reduciren, wie es im Relief geschah. Soll nun die Kunst noch einen Schritt vorwärts thun, so muß sie die bereits nur noch im Punkte vorhandene Schwere gänzlich verlassen, und anstatt der allseitig im Raume ausgedehnten Form diese (die Form) selbst concentriren, nur in einem Punkte ergreifen und um diesen herum die Leiblichkeit legen, so daß das Gesetz der allseitigen räumlichen Ausdehnung zur einfachen Erscheinung der Ausdehnung wird, gefaßt in einem Lichtpunkte, der nicht die allseitige Ausdehnung, sondern nur die einheitliche Beziehung, den Lichtpunkt oder concentrischen Einheitspunkt der sich ausdehnenden Gestalt wahrnimmt. Dieser Einheitspunkt liegt nicht mehr als Schwerpunkt innerhalb der objectiv räumlichen Erscheinung, innerhalb der ausgedehnten Gestalt, sondern außerhalb der Räumlichkeit, in der die Verhältnisse der Gestalt nach ihrer inneren Einheit messenden Wahrnehmung. Also der subjective Organismus wird zum Maßstabe der räumlichen Verhältnisse, nicht wie sie ausgedehnt im Raume bestehen, sondern wie sie durch ihre Ausdehnung begrenzt als sichtbar im Raume dem Auge erscheinen.

Während also die Phantasie des Bildhauers ihre Gegenstände in körperlicher Ausdehnung sehend und tastend ergreift, richtet sich die des graphischen Künstlers nicht auf die Formen an sich, sondern zugleich sehend und empfindend auf ihre Erscheinung in einem Ganzen von Licht und Farbe. Während jene Kunst das Object als ein abgeschlossenes in fester Umgrenzung darstellt, nimmt diese (die graphische Kunst) die Gegenstände als eine Reihe vor- und zurücktretender beleuchteter Flächen und producirt daher statt des Wesens den Schein desselben, ohne zu dessen Verdeutlichung eines absondernden Mittels in demselben Maaße zu bedürfen.

So ergibt sich uns denn als Hauptunterschied zwischen Sculptur und graphischer Kunst der, daß jene einen mehr objectiven, diese einen mehr subjectiven Charakter trägt.

Damit sind aber nicht alle Unterschiede zwischen beiden Kunstarten erschöpft. Die übrigen werden sich uns im Verlaufe der nachfolgenden Erörterungen von selbst ergeben, weßhalb die im Vorstehenden gegebene allgemeine Verhältnißbestimmung genügen dürfte.

§. 80.

Material der graphischen Kunst.

Während die Plastik sich der schweren festen Masse als Materials bedient, arbeitet der graphische Künstler mittelst der Farbe. Es entstünde nun die Frage nach dem Wesen der Farbe, eine Frage, deren Lösung ungemein schwierig ist und bis jetzt noch nicht bis zur Evidenz gebracht werden konnte. Newton lehrt, daß die Farbe nur durch die Brechung, Beugung und Polarisation des weißen Lichtes, und durch das Anschlagen der Aetherwellen an die Netzhaut des Auges entstehe. Ohne uns auf dieses in das Gebiet der Optik gehörige Thema näher einzulassen, bemerken wir nur, daß namentlich Göthe in seiner Farbenlehre gegen die Newton'sche Theorie scharf polemisirt, obwohl auch er seinerseits zum Behufe der Erklärung der Farbe vom weißen Lichte ausgeht.

Als feststehende Thatsache gilt demnach wenigstens so viel, daß die Farbe durch das Licht bedingt ist, daß es ohne Licht keine Farbe gibt. Um zu einer genügenden Definition des Wesens der Farbe gelangen zu können, müßten wir somit über das Wesen des Lichtes vorerst im Klaren sein. Nun gestehen aber selbst die Naturforscher, daß das Wesen des Lichtes uns gänzlich unbekannt sei. Da aber die Wissenschaft mit einem solchen Geständnisse sich nicht zufrieden geben will, so hat man durch zwei Hypothesen (Emanations- und Vibrations- oder Undulationshypothesen) die Entstehung und die Natur des Lichtes zu erklären gesucht.

Glücklicherweise haben wir hier nicht diese Hypothesen zu prüfen, uns überhaupt nicht mit den Farben des Sonnenstrahles im Prisma, sondern mit denen der Maler zu befassen. Für uns genügt es hier zu wissen, daß gewöhnlich sieben Hauptfarben angenommen werden: Roth, Orange, Gelb, Grün, Hellblau, Indigo, Violett. (Unger führt dagegen zwölf Farben auf: Carmin, Zinnober, Mennig, Orange, Gelb, Gelbgrün, Blaugrün, Blau, Indigo, Violett, Lilla, Purpur.)

Von diesen Farben werden Roth, Gelb und Blau als die Grundfarben bezeichnet, aus deren Mischung die andern Farben entstehen, die deßhalb auch „gemischte" Farben oder Ergänzungs- (Complementär-) Farben genannt werden. Helmholz dagegen erklärt, daß, um alle Farbentöne des Spectrums nachahmen zu können, wenigstens fünf Grundfarben nöthig seien: nämlich: Roth, Gelb, Grün, Blau, Violett,

weil Blau und Gelb durchaus nicht das Grün des Spectrums zu erzeugen vermögen.

Nirgends ist uns hier das Weiß und Schwarz begegnet. Das weiße Licht ist nach Newton aus allen Regenbogenfarben zusammengesetzt, so daß ein Körper nur dann weiß erscheinen könnte, wenn er das Sonnenlicht unverändert zurückwirft, während ein Körper, der das Licht vollständig verschluckt, schwarz erscheint.

Wir haben schon oben hervorgehoben, daß Göthe gegen diese Newton'sche Theorie sich erklärt hat. Göthe erklärt sich nun die verschiedenen Farben in folgender Weise. Er nimmt an ein Weiß und Schwarz, Licht und Dunkel. Das Weiß, das sich trübt, wird gelb, das Schwarz, das sich erhellt, wird blau. Durch Vermehrung der Trübe kann ein leuchtender Gegenstand vom leisesten Gelb bis zum höchsten Rubinroth gesteigert werden. Blau durch mehr erleuchtete Trübe in das schönste Violett. Grün entsteht durch Mischung von Gelb und Blau. Weil das Blau mit dem Schwarzen verwandt ist, gibt auch Gelb mit Schwarz schon Grün. — Auch Göthe hat also außer Schwarz und Weiß die drei Farben: Gelb, Blau und Roth. Roth und Blau wird Violett, Roth und Gelb gibt Orange, und Gelb und Blau bringen das Grün hervor. Grau entsteht durch Gelb, Blau und Smaragdgrün mit so viel Roth gemischt, bis sich alle drei gleichsam neutralisirt haben.

Bekanntlich bilden die Grundfarben, wie sie uns in der Natur begegnen, innerhalb ihrer Gegensätze einen in sich abgeschlossenen Farbenkreis, in welchem die höchste Erregung des Auges durch das ganz ungemischte Licht des blendend Weißen allmählig durch die Milde des Gelben, die erquickende Frische des Grünen, die innige Gluth des Rothen und die sanfte Ruhe des Blauen in den gänzlichen Mangel aller Erregung, die Finsterniß des Schwarzen erlischt und untergeht. Und wie in der Architektur und Sculptur eine gewisse Natursymbolik herrscht, so hat auch in der Malerei die symbolische Bedeutung der Farben ihren Grund in der Natur. Weiß bedeutet Reinheit und ist die Farbe der Unschuld, während Schwarz ohne Glanz Trauer andeutet. Auch das licht- und wärmeleere Violett trauert. Goldgelb bezeichnet Reichthum und auch die diesem anhängende Falschheit, Untreue und Verrätherei, wogegen das Blau, als die Farbe des Himmels, die Treue, das Unwandelbare bezeichnet. Naturfrisches Grün ist das Sinnbild der Hoffnung, und Roth sinnbildet Liebe, Pracht und Macht. Es deutet auf das Herzblut — auf die Liebe, zeigt aber auch das Blutrecht an, die Macht über Leben und Tod.

Es versteht sich von selbst, daß der Maler mit dieser symbolischen und mit der ästhetischen Bedeutung der Farben hinlänglich vertraut sein muß, um die entsprechende Wirkung hervorzubringen. Doch genügt diese Erkenntniß der Bedeutung der einzelnen Farben noch nicht, sondern es ist auch Kenntniß der Harmonie der Farben erforderlich, damit die neben einander angewendeten Farben einen angenehmen, wohlgefälligen Eindruck machen.

§. 81.

Die Technik der Malerei

betreffend, ist zu unterscheiden 1) der Grund, worauf gemalt wird und 2) das Mittel, durch welches das Bild auf dem Grunde hervorgebracht wird.

Der Grund ist entweder die Wand, sie sei naß (al fresco) oder trocken (al tempera auch Seccomalerei), oder ein von der Architektur losgelöster Grund als: Holz, Stein, Metall, Elfenbein, Papier, Leinwand. Auch auf ganz oder theilweise durchsichtigem Grund (wie Glas, Porzellan, Email, Faience, Majolica) kann gemalt werden.

Die Mittel zur Erzeugung der Bilder sind die Farben, die man in nasse, trockene und gebrannte unterscheiden kann.

In dieser Beziehung haben wir zuerst die Oelmalerei zu nennen. Sie wird so genannt, weil das Oel als Misch- und Bindemittel der Farben benützt wird. Zu Farben werden in Oel geriebene mineralische, Erd- und Pflanzenstoffe genommen. Der Pflanzenstoffe bedient man sich vorzugsweise zum „Lasiren", mit welchem Ausdruck man die Uebertragung leichter durchsichtiger Farben in äußerst dünner Lage bezeichnet, um den Ton der darunter befindlichen körperhaften Farben harmonischer zu machen.

Je nachdem man gereinigtes Mohn-, Lein- oder sogenanntes Trockenöl zum Anmischen nimmt, wird der Trocknungsproceß verhältnißmäßig langsamer oder schneller vor sich gehen. Die Anwendung des Trockenöles, besonders des sogenannten „Seccatives" läßt zwar schnelles Malen zu, ist aber sehr bedenklich, besonders bei einer Mischung mit Weiß. Denn wenn die Folge nicht schon in wenigen Jahren Reißen oder Faltigwerden der Bildoberfläche ist, so tritt jedenfalls bedeutendes Nachdunkeln ein. Letzteres auch, wenn man, ohne Gebrauch von Trockenöl, über eine neugemalte Stelle malt, bevor sie

völlig trocken ist, und jenes Reißen auch, wenn man einem fertigen Oelbild zu früh mit Damar- oder Mastixfirniß Glanz verleihen will. Dieses Firnissen soll vor Ablauf wenigstens eines halben Jahres nach Vollendung eines Bildes nicht vorgenommen werden. Beim Oelmalen wird zuerst untermalt, angelegt, dann durchgeführt. Bilder ohne eigentliche Untermalung nennt man prima gemalt.

Die Oelmalerei ist aber im ganzen Alterthum und auch im Mittelalter unbekannt. Und wenn auch in Italien schon zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts Versuche gemacht wurden, die auf Oelmalerei deuten, so blieb doch das dabei Erreichte in jeder Beziehung incumabler Natur. Erst durch den Niederländer Johann van Eyck kam sie zu ihrem wahren Wesen im heutigen Sinne und sodann zu solcher Wirkung, daß sie die früher übliche Art der Malerei gänzlich verdrängte. Diese früher übliche war die Temperamalerei. Schon oben haben wir das Malen auf trockene Wände als Temperamalerei bezeichnet im Gegensatz zur Frescomalerei, welche letztere ihren Namen davon hat, daß der Künstler auf einer noch frischen, mit etwas Sand vermischten, Unterlage von Kalk arbeitet und von dieser Unterlage immer nur so viel Flächenraum auf die Mauer geben läßt, als er an dem einen Tage zu übermalen im Stande ist, weil eben die Unterlage vor der Bemalung nicht trocken werden darf. Im Gegensatze hievon wurden auf Steinen oder auf trockenem Kalkputz Gemälde mit Leim- oder Temperafarben ausgeführt. Tempera bedeutet an sich jede zum Mischen trockener Farben dienliche Flüssigkeit. Im engeren Sinne aber versteht man unter Temperafarben die mit Leimwasser angeriebenen und mit Eiweiß, Honig, Rindergalle, Feigenmilch u. dgl. Bindemitteln temperirten (d. i. gemischten) Farben. Demnach versteht man unter Temperamalerei jene alte Malart aus dem früheren Mittelalter bis gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, bei welcher man zur Bemalung von Gyps- oder Kreidegrund, dem Holz oder Leinwand zur Unterlage diente, solche künstliche oder natürliche Mineralfarben benützte, zu deren Aufmischung man sich des geschlagenen Eigelbes und eines aus gekochtem Pergamentschabicht bereiteten Leimes, beide mit Essig verdünnt, bediente. Bis Mitte des vierzehnten Jahrhunderts benützte man zum Ueberzug des fertigen Bildes eine Art Firniß, welcher aus in ätherischem Oel aufgelöstem Wachs bestand. Spätere Bilder zeigen diesen Glanz selten und sind dann Producte der sogenannten trockenen Temperamalerei. Eine verwandte Art ist die Stereochromie, bei der auf trockenem Grunde die mit destillirtem Wasser gelösten Farben aufgetragen werden.

Eine andere Malart ist die Aquarell-Malerei, bei der man sich durchsichtiger Wasserfarben bedient, einfach oder übereinander genommen. Ist die Farbe eine einzige, welche wechselnd in Schwäche oder Kraft dem Gegenstand Gepräge gibt, und wird durchaus keine andere angewendet, so nennt man es Grau in Grau, wenn mit Tusch ohne Feder[1]) gearbeitet wird. Sind die Umrisse mit der Feder angegeben, so wird, je nachdem man als Farbe Tusch oder Sepia nimmt, Tusch-, Sepiazeichnung u. s. f. daraus. So wird auch die Malerei mit bunten, durchsichtigen Wasserfarben unter Mithilfe von Stift oder Feder zur Aquarellzeichnung.

Mit der Aquarellmalerei nahe verwandt oder vielmehr eine Art derselben ist die Gouache-Malerei, mit welchem Namen man die Wassermalerei mit undurchsichtigen Farben bezeichnet, welche, übereinandergesetzt, einander völlig decken, woher auch der andere Name „Deckfarbenmalerei". Man kann da, wie in der Oelmalerei, Lichter aufsetzen, was bei der Aquarellmalerei nicht erlaubt ist.

Endlich haben wir noch eine Malart mit nassen Farben zu nennen, nämlich die Miniaturmalerei, worunter wir indeß hier nicht die Malereien zum Schmucke und zur Illustration von Manuscripten, sondern die selbstständigen Bilder begreifen, die in Wasserfarbe oder Oel auf Pergament, Papier, Elfenbein, Kupfer u. s. w. ausgeführt wurden und in kleinem Maßstabe Porträte, figürliche Bilder, Blumen, Landschaften u. s. w. darstellten.

Für die Geschichte der Malerei sind aber auch die Illustrationen der Bücher durch Miniaturen (abzuleiten von minium = Mennige, wegen vorzugsweiser Anwendung dieser rothen Farbe bei den Rubriken und Initialen) von großer Wichtigkeit.

Trockener Farben bedient man sich in der Pastellmalerei, in welcher der Künstler statt mit dem Pinsel mit farbigen, trockenen, kreideartigen Stiften unter wesentlicher Beihilfe eines Wischers arbeitet. Jene Stifte nennt man selbst Pastelle. Sie sind Theile einer Art von Teig, pâte, paste, welcher aus einer Mischung von Bleiweiß, Honigwasser u. dgl. mit geriebenen mineralischen Farben hergestellt wird. Man malt Pastell auf rauhes, beliebig getontes Papier, auf Pergament, auch kann man auf eigens bereitete, kreidegegrundete, feine Leinwand arbeiten. Die atmosphärischen Einwirkungen sind leicht von größtem Nachtheil, wenn der Künstler die Far-

[1]) Die Herstellung der Formen muß nämlich allseitig durch die Pinselführung vor sich gehen, nicht durch sichtliche Mithilfe von Stift und Feder.

ben nach Vollendung des Bildes nicht zu fixiren weiß. Aeußerst dünne, harzartige Substanzen, welche, aber mit großer Geschicklichkeit, über dieselben gegossen werden, bringen eine Fixirung hervor. Nur zu leicht geht aber das der Pastellmalerei eigenthümliche Wollige, das namentlich bei Darstellung der Zeuge günstig wirkt, zu Grunde.

Die älteste Art mit trockenen Farben zu malen ist die Mosaik oder musivische Kunst, die schon von den Aegyptern geübt und von den Griechen zu hoher Ausbildung gebracht worden ist. Nach der Ueberwindung Griechenlands wurde diese Kunst in Italien bekannt, wo Sulla zu Rom den ersten Mosaikboden für den Tempel der Fortuna fertigen ließ. Aber nicht allein zur Verzierung von Fußböden, sondern auch zum Schmucke der Wände, besonders in Studirzimmern — Museen — wurde sie angewendet, woher diese Kunst den Namen „musivum, Mosaik" erhielt. Die Mosaik ist eine aus kleinen verschiedenfarbigen Stein- oder Glasstückchen, welche dicht neben einander in eine Kittmasse eingedrückt werden, bestehende Art der Darstellung von Malereien.

Die Malerei mit gebrannten Farben — Enkaustik — wurde nach dem Zeugniß des Plinius (hist. nat. 35, 11) und des Vitruvius (de archit. 7, 9.) schon bei den Griechen und Römern geübt und pflanzte sich vom Alterthum auch auf das Mittelalter über. Diese Kunst, die man auch als Wachsmalerei bezeichnen könnte, bestand darin, daß man Farben, welche mit Wachs und Mastix gemischt waren, vermittelst eines erwärmten Griffels auftrug und nach verschiedener Einritzung und wieder Flachlegung, je mit dem spitzen oder breiten Theil desselben, das Bild vollendete. — Im weiteren Sinne pflegt man auch wohl die Email-, Glas- und Porzellanmalerei Enkaustik zu nennen, weil hiebei die Farben eingebrannt werden.

Von Emailmalerei gibt Trautmann nach Breinckmann vier verschiedene Techniken an, die man dort nachlesen kann. Wir begnügen uns hier mit folgenden allgemeinen Bemerkungen: Unter Emailliren versteht man die theilweise oder völlige Ueberziehung einer Glas- hier mehr einer Metallfläche oder Höhlung mit durch- oder nicht durchsichtiger Glasmasse, welche selbst Email, Schmelz oder Schmelzglas heißt. Ihre Grundlage ist farbloses, durchsichtiges, leichtflüssiges Glas (Fluß), aus Quarzpulver oder weichem Sand, kohlensaurem Kali oder Natron, Bleioxyd und gelegentlich noch anderen Zusätzen geschmolzen. Fügt man Zinnoxyd hinzu, entsteht das weiße und undurchsichtige Email, welches eben sowohl wie das durchsichtig gelassene durch Zusatz verschiedener Metalloxyde mannigfach gefärbt werden kann. Das

fragliche Email wird gepulvert, mit Wasser gemischt, auf die beabsichtigten Stellen gebracht und durch einen entsprechenden Hitzgrad geschmolzen, eingebrannt, worauf es nach seinem Erkalten als schöner, harter und glatter Ueberzug fest auf dem Metall haftet. Will man in Email malen, d. h. eine weiße, oder beliebig auch andersfärbig emaillirte Fläche mit farbigen Figuren, Zierrathen u. s. f. versehen, so bedient man sich der zu Pulver zerriebenen, verschiedenartig farbig hergestellten, leicht schmelzbaren Emaile, welche mit Spicköl versetzt und aufgetragen werden.

Wenn wir hier auch die Glasmalerei berühren, so können wir uns selbstverständlich nur in Kürze damit befassen, und müssen uns auf das Wesentlichste beschränken, in dessen Erwähnung wir wiederum Trautmann folgen.

Man unterscheidet das ursprünglich farblose, das in der Fritte (Fritte, frit, die gemischten Bestandtheile des Glases, oder Bestandmasse) gefärbte Glas,[1]) die durch Malen aufgetragene und eingeschmolzene Farbe, und das Ueberfangglas.

Letzteres kömmt über die erstgenannten zwei, das „Hüttenglas" dadurch, daß man das an der Pfeife geblasene weiße oder farbige Glas in ein farbiges eintaucht, es zu einem Cylinder bläst und dann zu einer mit der Glasunterlage gleichen Fläche streckt. Der theilweise Wegschliff dieses Ueberfangglases gab und gibt nun nach Belieben Abwechslung im Farbeneindruck.

Das Princip des Färbestoffes für das Hüttenglas und die Glasfarben sind Metalloxyde. Sie verbinden sich durch Mischung mit „Fluß", einer glasigen Zusammensetzung, beim Schmelzen mit der Kieselerde zu Silicaten, welche in der Glasmasse aufgelöst werden, bewirken nach der Farbe, welche ihrem Oxydationszustande eigen ist, eine gleichmäßige Färbung und werden eben durch den „Fluß" mit der Grundlage fest verbunden.

Manche Glasfarbe konnte und kann nicht ohne weiters auf das Hüttenglas geschmolzen, sondern es mußte vorgeschmolzen[2]) werden.

In den ältesten Zeiten war die einzige Farbe zum Aufmalen

[1]) Dieses Glas, dem die Farbe durch Zusätze von Metallen bereits in der Fritte gegeben wird, heißt das „Hüttenglas."

[2]) Anmerkung: Weil nämlich manche der metallischen Farben allein schon so vieler Schmelzhitze bedurften, daß die Platte gesprungen wäre, wurde der fragliche Farbstoff mit dem Flußmittel vorher geschmolzen, das Product zerrieben, mit ein wenig Fluß versetzt nnd damit, als schon verglastem Farbkörper, auf die Scheibe gemalt, worauf dann das Einschmelzen in dieselbe nicht mehr so vieler

sogenanntes Schwarzloth (aus Kupferasche und grünem oder blauem Bleiglas), womit man Formen angab, schraffirte oder einen ganzen Grund legte, den man dann beliebig anradirte und so wieder ganz auf das unterliegende Glas kam. Später hatte man ein paar Malfarben, blau, grün, seltener gelb.

Zur Malerei auf Porzellan bedient man sich der Farben aus Metallkalken, die mit einem leichtflüssigen, nicht färbenden Glase zuerst zusammengeschmolzen, dann fein zerrieben und gesiebt werden. Zum Malen selbst werden sie mit Spick-Lavendelöl oder Terpentin angerieben. Die gemalten Stücke kommen dann nochmals in Kapseln und werden in denselben einem Hitzgrad ausgesetzt, welcher das glasige Element in Fluß bringt und so eine völlige Einbrennung oder Verschmelzung mit sich bringt. Gold wird mit dem Pinsel aufgetragen und, wenn eingebrannt, mit Blutstein abgerieben.

§. 82.

Die Zeichnung

ist nach einem bekannten Ausspruch Tizian's das wesentlichste Erforderniß der Schönheit eines Bildes, und nach Cennino Cennini ist sie das Fundament der Malerkunst (fondamento dell' arte é il disegno e il colorire). Unter Zeichnen verstehen wir aber das abbildliche Darstellen irgend eines wirklichen Gegenstandes auf einer Fläche in solcher Weise, daß er durch bestimmte Umrisse und deren innern Erfüllung in seiner wahren Gestalt erscheint und von der übrigen Fläche genau unterschieden werden kann.[1]) Ist die Zeichnung das Abbild des Gegenstandes, so muß der gezeichnete Gegenstand dem wirklichen ähnlich erscheinen. Wenn wir aber einen Gegenstand in der Natur betrachten, so finden wir, abgesehen von seiner eigenthümlichen Form, daß einige Stellen desselben dunkler erscheinen als die andern. Auch

---

Hitze bedurfte. Die vorzuschmelzenden Farben (die aus Kobalt und Kupfer gewonnenen blauen und grünen u. e. a.) heißen „Glasmalerflüsse“, die übrigen, die ohne Vorschmelzung mit „Fluß“ aufgetragen und durch Schmelzen befestiget wurden, heißen „Glasmalerfarben“.

[1]) Mit anderen Worten: Das Zeichnen ist die Kunst, einem jeden Gegenstande sein treues Maß und Verhältniß zu geben und die verschiedenen Formen durch abwechselnde Umrisse einzufassen, um die Haltung und den Ausdruck einer jeden Art von Figur unter allen Umständen zu bestimmen.

die Zeichnung muß demnach diesen Unterschied der Theile wiedergeben, wodurch? werden wir später sehen. Jetzt beschäftigt uns zunächst die Frage, wodurch das auf einer Fläche entworfene Bild uns sichtbar erscheinen kann. Wir wissen, daß das Medium der Sichtbarkeit das Licht ist, da uns ohne Licht Nichts sichtbar werden kann. Damit aber Etwas uns sichtbar werde, muß das Licht zwischen dem Auge und dem beleuchteten Gegenstande sich befinden, zugleich aber muß das Licht von dem sichtbaren Gegenstande selbst verdrängt werden und dieser an die Stelle des Lichtes treten. Demnach kann nur das Körperliche, dem Lichte theilweise Undurchdringliche in der Sichtbarkeit erscheinen. Mit andern Worten: Nur der begrenzte Raum, die Gestalt vom Lichte umflossen, wird dem Auge sichtbar. Somit ist das Licht die Ursache für die Begrenzung der Gestalt auf der Fläche, die uns zuerst nur im Umrisse erscheint, welcher Umriß aber dann erfüllt und in seinem Verhältniß zum Mittelpunkt gegliedert werden muß, was ebenfalls nur durch die Brechung des Lichtes bewirkt werden kann.

Aus dem Vorstehenden könnte man vielleicht schließen wollen, daß hienach nur auf ganz dunklem Hintergrunde gezeichnet werden könnte, was doch thatsächlich unrichtig sei. Allein diese Folgerung kann auch aus Obigem nicht gezogen werden, da die aufgestellte Behauptung auch ihre Richtigkeit behält, wenn eine völlig beleuchtete Fläche von einem dem Lichte undurchdringlichen Rahmen umschlossen wird. In diesem Falle tritt dann die ebenfalls nur mittelst des Lichtes sichtbar gewordene Gestalt aus dem Lichte hervor, während sie bei dunklem Hintergrunde aus der Finsterniß hervortritt, so daß in beiden Fällen die durch den Umriß begrenzte Gestalt „gleichsam aus dem Lichte herausgeschnitten" wird.

Haben wir somit die eine Frage zu beantworten gesucht, so kommen wir zu jener andern, wodurch in dem gezeichneten Bilde die Abwechslung von lichteren und dunkleren Stellen hervorgebracht wird. Wenn wir nun wissen, daß bei den Gegenständen in der Natur die schärfere oder schwächere Beleuchtung einzelner Stellen hauptsächlich in der Stellung, welche die Flächen gegen die Quelle des den Körper beleuchtenden Lichtes einnehmen, ihren Grund hat, so wird auch der Zeichner bei seinen Bildern dafür Sorge tragen müssen, daß nicht alle Theile gleichmäßig, sondern die einen mehr, die andern minder beleuchtet erscheinen, was von der Richtung der auf das Bild fallenden Lichtstrahlen bedingt wird.

Gewöhnlich denken wir uns das Licht schräg über unsere linke

Schulter einfallend und zwar in der Richtung von fünfundvierzig Grad seitwärts und von oben her, d. h. so, daß die Lichtstrahlen die Richtung nehmen, welche eine Linie hat, die von einer Ecke eines Würfels zu der ihr diametral entgegengesetzten Ecke geht; man nennt diese Linie die Diagonale des Würfels. Diese Lichtannahme wollen wir festhalten. Wenn also das Licht von links und oben einfällt, so werden die Flächen nach rechts und unten hin dunkler werden, sobald sie gegen die Lichtstrahlen irgendwie geneigt sind, und zwar um so dunkler, je spitzer der Winkel ist, den sie mit diesen Strahlen bilden.

Außerdem ist noch in Anschlag zu bringen, daß auch die atmosphärische Luft eine gewisse Dichtigkeit hat, weßhalb die Lichtstrahlen, indem sie dieselbe durchdringen, abgestumpft werden und weniger wirksam erscheinen müssen. Stehen wir daher unmittelbar vor einem Körper, so liegt zwischen uns und diesem nur eine dünne Luftschicht, wir sehen daher die volle Wirkung der Lichtstrahlen, und Schatten und Licht scheiden sich auf demselben scharf und deutlich ab. Denken wir aber den Körper nach und nach immer mehr von uns sich entfernend, so wird die Luftschicht zwischen uns und dem Körper immer dichter werden, der Körper also uns minder beleuchtet, dunkler erscheinen, zugleich aber werden auch die Unterschiede von Licht und Schatten nicht mehr so scharf und beide mehr in einander verschmelzen. Daraus ergibt sich folgender Satz: Je weiter ein Gegenstand von dem Auge des Beschauers entfernt ist, desto weniger erscheint derselbe beleuchtet, mit andern Worten: von zwei vor unsern Augen befindlichen Flächen erscheint die näher liegende uns schärfer beleuchtet als die entferntere.

Indeß hat die Stellung, die man dem Gegenstande gegenüber einnimmt, nicht allein auf dessen Licht- und Schattenpunkte, sondern selbst auf die Form der Darstellung Einfluß. Und dieß führt uns nun zu einer kurzen Erörterung über die

§. 83.

Perspective.

Die Perspective als Gegenstand ist das Bild eines Objectes, wie sich dasselbe, aus einem gewissen Punkte betrachtet, dem Auge in der Natur darstellt. Hier handelt es sich aber nicht so fast um die Perspective als Object, als vielmehr um die Kunst, diese objective Perspective bildlich darzustellen, d. h. um die Kunst, körperliche Gegenstände auf einer ebenen Fläche (wie z. B. auf einer Wand oder einem

Blatte Papier) so darzustellen, wie sie dem Auge erscheinen. Ist auch die Lehre von der Perspective nicht ohne Schwierigkeit, so wird sich doch derjenige damit leicht zurecht finden können, welcher sich über die Gesetze der Optik Klarheit verschafft hat. Wir müssen darum für die principiellen Begründungen auch auf diese Disciplin verweisen und uns auf Folgendes beschränken.

Wenn wir am Ende einer langen, geradlinigen Straße oder Allee stehen, so werden die Linien, welche z. B. die Trottoir's begrenzen, sich einander immer mehr zu nähern scheinen, je weiter sie sich vom Auge entfernen, und wenn die Straße sehr lang ist, werden sie endlich in einem einzigen Punkte scheinbar zusammentreffen. Wie in Bezug auf die Breite, so verhält es sich auch in Bezug auf die Höhe z. B. der Bäume oder Häuser, zwischen denen die Straße sich hinzieht, indem mit der Größe der Entfernung auch die Höhe der Gegenstände abnimmt, bis bei entsprechender Entfernung die Linien, welche den Fuß wie die Spitze der Gegenstände einschließen, in einem einzigen Punkte convergiren, und zwar in demjenigen, welcher dem Auge des Beschauers gerade gegenüberliegt. Die zwischen den Linien am Fuße und an den Spitzen der Gegenstände liegenden Flächen heißen fliehende Flächen, und die Punkte, in denen sie scheinbar zusammentreffen, werden Fliehe- oder Verschwindungspunkte genannt, weil diese Flächen, wenn sie lang genug wären, nach dem Verschwindungspunkte hin sich immer mehr verkleinern und endlich gleichsam in Nichts sich auflösen oder verschwinden.

Der wichtigste unter den Verschwindungspunkten ist der Augenpunkt. Dieser ist derjenige Punkt in einem Bilde, welcher dem Auge des Beschauers gerade gegenübersteht und also jedesmal in der Höhe des Horizonts liegt. Der Raum zwischen dem Horizont und der Grundlinie eines Bildes heißt die Grundebene, und die Linie, in welcher die Bildfläche die Grundebene schneidet, ist die Grundlinie oder die Basis des Bildes.

Wenn wir einen Gegenstand mit einem Blicke übersehen wollen, so dürfen die Lichtstrahlen von dessen Grenzpunkten mit der Axe unseres Auges nur einen Winkel von dreißig Graden bilden. Da aber ein solcher Winkel nach allen Seiten um die Axe her stattfinden kann, so wird das Sehfeld des Auges durch einen Gesichtswinkel von sechzig Grad bestimmt und die Grundfläche eines mathematischen Kegels sein, dessen Winkel an der Spitze sechzig Grad mißt.

Der Winkel von sechzig Grad sollte also der größte Gesichtswinkel sein, den man für ein Bild wählt, sobald mehrere Gegenstände

zugleich dargestellt werden sollen, und man findet denselben, indem man unter der Grundlinie mit deren Länge zwei Kreisbögen schlägt, welche einander schneiden. Der Schneidepunkt ist alsdann der **Standpunkt**, in welchem die Lichtstrahlen aus den Grenzpunkten der Grundlinie das Auge unter einem Winkel von sechzig Grad treffen. Sprechen wir dieses in einem mathematischen Satze aus, so müssen wir sagen: die Breite der Bildfläche und die Linien, welche die Gesichtswinkel bestimmen, bilden ein Dreieck, dessen Scheitelpunkt oder Spitze der **Standpunkt** (resp. das Auge) des Beobachters ist. — Mit Hilfe dieses Grundsatzes können wir nun die **Distanz**, d. h. die Entfernung des Beschauers von der Ebene des Bildes bestimmen, die in Hinsicht auf die Bestimmung der perspectivischen Formen der dargestellten Gegenstände von der höchsten Wichtigkeit ist.

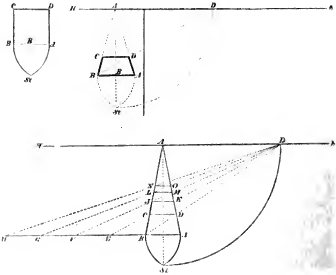
Wir haben schon erwähnt, wie die Gegenstände an Höhe und Breite abnehmen, je mehr sie sich vom Auge entfernen. Ein ganz ähnliches Abnehmen findet auch bei den perspectivischen Längen statt, und alle diese Erscheinungen hängen lediglich von der respectiven Entfernung des Beschauers von den Gegenständen ab. Die Bestimmung der Abnahme der Längen erlangt man mittelst eines Punktes auf der Horizontallinie, welcher von dem Augenpunkte eben so weit entfernt ist als der Standpunkt des Beschauers von der Bildfläche, und man nennt ihn deßhalb den **Distanzpunkt**.

Sollen wir z. B. ein Quadrat perspectivisch zeichnen, so bestimmen wir auf die oben angegebene Art den Standpunkt. Dann ziehen wir eine Linie parallel mit der Grundlinie, geben ihr die Länge der Seiten des Quadrats, bestimmen abermals den Standpunkt und ziehen von diesem nach dem Augenpunkte eine Senkrechte auf die Horizontallinie. Die Länge dieser Senkrechten tragen wir zu einer oder auch zu beiden Seiten des Augenpunktes aus, so sind die dadurch bestimmten Punkte die Distanzpunkte. Ziehen wir dann aus den Endpunkten der Seite des Quadrats, Linien nach dem Augenpunkte und von dem einen Endpunkte eine Linie nach dem Distanzpunkte, so wird in letzterer die perspectivische Diagonale des Quadrates liegen und ihre Länge sich nach dem Punkte bestimmen, wo sie die Linie schneidet, welche aus dem andern Endpunkte der Seite des Quadrates nach dem Augenpunkte gezogen wurde. Dadurch bestimmt sich zugleich die perspectivische Abnahme der fliehenden Seiten des Quadrates in der Perspective, und wenn man dann durch den Schneidepunkt der Diagonale und der fliehenden Seite eine Parallele mit der erst bestimmten Seite des Quadrates zieht, so ist auch die perspectivische Abnahme der Breite festgestellt.

Dieß gilt indeß nur, wenn wir dem Objecte in der Zeichnung gerade gegenüberstehen wollen. Steht aber der Beschauer dem Gegenstande nicht senkrecht gegenüber, so wird der Standpunkt bestimmt, wie oben, dann aber wird aus dem Augenpunkte, der zuvor im Horizont bestimmt worden sein muß, eine Senkrechte gezogen und diese durch eine Parallele mit dem Horizont geschnitten, welche durch den Standpunkt gelegt wird. Dadurch wird die senkrechte Entfernung des Standpunktes vom Augenpunkte bestimmt, welche man dann rechts oder links vom Augenpunkte aus an die Linie des Horizont's auftragen kann.

Folgende zwei Figuren werden die Sache deutlicher machen.

Zur Lehre von der Perspective.



Hier sei die Linie Hh der Horizont, A der Augenpunkt, St der Standpunkt, so ist D der Distanzpunkt. Setzen wir nun die Bildfläche B = 1 Fuß, so ist jede Seite des Quadrats ABCD gleich 1 Fuß. Und da die Linie BE, EF, FG, GH, = AB = 1 Fuß sind, so sind auch die diesen Linien entsprechenden Quadratseiten CJ, JL, LN = je 1 Fuß. Auf solche Weise findet man den perspectivischen Maaßstab.

Von jenem Punkte aus, wo die Diagonale die aus dem Endpunkte der Seitenlänge des Quadrates nach dem Augenpunkte gezogenen

Linie schneidet, kann man eine neue Diagonale nach dem Distanzpunkte ziehen, wodurch man ein zweites hinter dem ersten liegendes Quadrat erhält. Und so kann man fortfahren, indem man stets durch auf den Distanzpunkt hin neu gezogene Diagonalen neue Quadrate bestimmt. Damit haben wir das Mittel an der Hand, einen perspectivischen Maßstab zu zeichnen. Denn nehmen wir die Länge der Quadratseite AB zu einem Fuß, so wird CD ebenfalls ein Fuß aber perspectivisch verkürzt für die Entfernung von ein Fuß von AB sein, und so fort wird jede Seite eines folgenden Quadrates die perspectivische Verkürzung der Linie AB, also eines Fußes für die Entfernung der zugehörigen Anzahl von Fußen darstellen.

Da wir keine mechanische Anleitung zur perspectivischen Zeichnung geben, sondern nur im Allgemeinen über die Perspective orientiren wollten, so mögen diese Bemerkungen genügen. Wer genauere Kenntniß über diesen wichtigen Zweig der Zeichnungskunst sich verschaffen will, den verweisen wir auf Klette (das perspectivische Zeichnen. Braunschweig 1868) und auf Streckfuß's „Lehrbuch der Perspective." Breslau 1858 und mehrere andere Werke.

Wir bemerken nur noch, daß die Höhe des Horizonts und damit auch die des Augenpunktes sich stets nach der Höhe richtet, aus welcher der Beschauer die Gegenstände betrachtet. Beide liegen jedesmal in derselben Höhe wie das Auge des Beschauers. Der Maler kann, ehe er eine Zeichnung beginnt, den Horizont seiner Zeichnung legen, wie er ihm am passendsten ist, d. h. er kann in Bezug auf die Gegenstände oder Figuren derselben entweder mit denselben auf gleichem Boden stehen (Menschenperspective), oder er kann sitzen (Froschperspective), oder er kann höher stehen (Vogelperspective).

Hat es sich im Vorausgehenden lediglich um die perspectivische Zeichnung der Formen oder vielmehr der Umrißlinien der Formen gehandelt, weßhalb man diese Art von Perspective auch die Linearperspective heißt, so haben wir im Folgenden noch kurz zu sprechen von der Schärfe und Kraft, mit welcher die Gegenstände in Bezug auf ihre größere Entfernung von dem Beschauer gezeichnet werden sollen. Man nennt diesen Zweig der Zeichnenkunst die Luftperspective. Da die Gegenstände scheinbar an Größe verlieren, je entfernter sie von dem Beschauer sind, so müssen auch kleine Gegenstände schon auf ziemlich geringe Entfernungen, größere aber auf verhältnißmäßig bedeutendere so sehr verkleinert werden, daß sie für das Auge nicht mehr genau zu unterscheiden sind. So werden z. B. Linien, welche dem Auge nahe ziemlich dick sind, je mehr sie sich von uns entfernen, immer

mehr von ihrer Dicke verlieren, bis wir sie endlich gar nicht mehr sehen, und dieß wird sicher eher der Fall sein, als sie im Horizont verschwinden. Aus diesem Grunde verlieren die Gegenstände in gewisser Entfernung einen Theil ihrer Deutlichkeit und gehen mehr oder weniger in einander über. Außer der Entfernung ist aber diese Erscheinung, wie schon oben bemerkt ward, dadurch bewirkt, daß sich zwischen die zunächst erscheinenden und die entfernteren eine Luftschichte legt, welche die Reinheit des Lichtes allmählig verändert und, wie in dem blauen Himmelsgewölbe, so auch in der Ebene allmählig eine in's Blaue übergehende Verdunklung herbeiführt, die den Gegenstand zuletzt gänzlich dem Auge entzieht, und die Gestalt in ein allgemeines Verschweben von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Licht und Finsterniß auflöst. Die entfernteren Gegenstände werden daher mit diesem luftigen Schleier bedeckt erscheinen und in dieser Umhüllung auch einen anderen Ton des Colorit's annehmen, so daß sie durch diese Umhüllung schon der vollständigen Sichtbarkeit und der besonderen Eigenthümlichkeit ihrer natürlichen Färbung entzogen werden und zuletzt blos noch die allgemeine Farbe des Verschwebens des Lichtes in's Dunkel, also in der Tagesbeleuchtung den bläulichen, im Sternenschein den dunkeln, farblosen, dem Schwarz der Nacht sich nähernden Ton an sich tragen.

§. 84.

Licht und Schattenwirkung.

Die Luftperspective leitet uns über zu einem andern Gegenstande, der für die Zeichnungskunst nicht minder wichtig erscheint als die Perspective, nämlich zur Schattenlehre. Beschattet nennen wir diejenigen Theile einer Fläche, welche durch ihre Lage oder durch andere vor denselben stehende Gegenstände verhindert werden, an den Einwirkungen der Lichtstrahlen Theil zu nehmen; der dadurch entstehende Lichtmangel ist der Schatten, wogegen die vom Lichte ganz oder theilweise getroffenen Flächen beleuchtet genannt werden. Die Quelle des Lichtes in einem Bilde heißt der leuchtende Punkt, der entweder ein natürlicher (Sonne, Mond, Sterne), oder ein künstlicher (Kerzen-, Fackel-, Laternenlicht), oder ein secundärer ist (Thüre, Fenster, Löcher 2c., durch welche ein natürliches oder künstliches Licht in einen dunkeln Raum fällt). Der Ort des Leuchtpunktes ist seine perspectivische Stellung in der Ebene der Zeichnung, oder wenn, was

meistens der Fall ist, derselbe außerhalb des Bildes steht, in gewisser Entfernung von derselben. Die Fläche, auf welche der Schatten geworfen wird, heißt die **Schattenfläche**, und in Landschaften ist die Grundfläche auch die Hauptschattenfläche. Der Fuß des Leuchtpunktes ist ein Punkt in der Schattenfläche und zwar ihr Durchschnittspunkt mit einer Senkrechten, die aus dem Leuchtpunkte gefällt wurde. Wenn aber ein secundäres Licht vorhanden ist, wie z. B. bei einem Fenster, welches immer einen mehr oder minder bedeutenden Raum im Bilde einnimmt, so ist der Fuß des Leuchtpunktes kein Punkt, sondern die Linie, welche der Durchschnitt der Schattenfläche mit den Senkrechten durch die Begrenzung der Lichtöffnung bildet.

Ist es ein dichter Körper, welcher zwischen den leuchtenden Punkt und die Schattenfläche tritt und auf dieser einen **Schlagschatten** hervorbringt, so liegt es in der Natur der Sache, daß dieser Schatten stets vom Lichte abwärts fällt, und da die Lichtstrahlen allemal gerade Linien sind, so folgt daraus, daß eine gerade Linie, welche von einem natürlichen oder künstlichen Leuchtpunkte durch irgend einen undurchsichtigen Punkt zu einer Ebene gelangt, die Oberfläche derselben in einem Punkte schneiden muß, welcher die Lage des Schattens dieses undurchsichtigen Punktes auf der Schattenebene bestimmt. Man muß diesen Satz recht auffassen, denn wir können den Schatten irgend eines Körpers ermitteln, wenn wir die Schatten der verschiedenen Grenzpunkte desselben aufsuchen.

Indeß machen nicht alle Lichtstrahlen denselben Weg. Die natürlichen Lichter werfen so zu sagen eine Lichtscheibe auf die Erdfläche, welche in allen Fällen bedeutend größer ist als die Bildfläche und man kann daher annehmen, daß alle Lichtstrahlen in paralleler Richtung gehen. Nun aber laufen parallele Linien in der Perspective in ihrem Verschwindungspunkte zusammen, und für die natürlichen Lichter ist dieser Verschwindungspunkt ihr Standpunkt innerhalb oder außerhalb der Bildfläche. Anders ist dieses Verhältniß bei künstlichen Leuchtpunkten. Diese sind gemeinhin im Verhältniß zu den übrigen Gegenständen von geringem Umfang und werfen ihre Lichtstrahlen nach allen Seiten hin, wie aus einem Punkte, radienförmig. Dieser Umstand läßt die von demselben geworfenen Schatten von den vorigen sehr verschieden erscheinen, obschon auch bei ihnen die Regel gilt, daß die Lichtstrahlen im Standpunkte des Lichtes perspectivisch zusammenlaufen. Secundäre Leuchtpunkte nehmen eine größere Ausdehnung auf dem Bilde ein, und da ihr Licht gleichsam ein geborgtes ist und sich über die ganze Oberfläche des Leuchtpunktes ausdehnt, so erscheinen

bei ihnen sowohl das Licht als die Schatten matter, zugleich aber darf man sie nicht, wie die natürlichen und künstlichen Lichter als Punkte betrachten, sondern jeder Punkt in ihrer Gesammtfläche ist ein leuchtender Punkt und die Form des Schattens wird also nach jedem einzelnen der verschiedenen Grenzpunkte der leuchtenden Fläche entwickelt werden müssen.

Die Hauptumstände, auf welche es bei Darstellung des Schattens ankommt, sind also: die Natur des Leuchtpunktes, der Standpunkt desselben und die Richtung der Schattenebene.

Dieß möge genügen, da wir auf eine nähere Erklärung mittelst Beispiele verzichten müssen.

§. 85.

Das Helldunkel (Chiaroscuro).

Wie wir so eben gesehen, beleuchtet das Licht, welches auf einen Gegenstand fällt, nicht alle Theile desselben in demselben Grade von Glanz und Stärke. Denn die Strahlen fallen lebhafter auf die ihrem Ausgangspunkte näher liegenden Theile, als auf diejenigen, welche der Lichtquelle viel ferner stehen. Ferner ist zu erwägen, daß die Lichtstrahlen auf einen runden oder nach einwärts gekrümmten Körper nicht perpendiculär auffallen, weßhalb ihre Kraft in dem Grade abnimmt, als die Krümmung sich vergrößert. Fallen die Lichtstrahlen auf einen Körper, welcher zwischen ihnen und einem andern mitten innen steht, so kann dieser andere Gegenstand durchaus kein directes Licht empfangen. Aus diesen und ähnlichen Verhältnissen geht die Kunst des Helldunkels hervor, welche darin besteht, daß sie Licht und Schatten dergestalt vertheilt, wie es am passendsten ist, um die hervorragenden Theile zu heben, anderen Rundung zu geben, wieder andere flach und eben oder glänzend und durchsichtig erscheinen zu lassen. Man kann sie auf die Farben, sowie auf die Gegenstände, welche ohne Farben (d. h. schwarz und weiß) dargestellt werden, anwenden; bei einem Gemälde eben so gut wie bei einer Zeichnung oder einem Carton.

Das Licht darf, wenn es das Sujet nicht ausdrücklich verlangt, nicht so angebracht werden, als wenn es durch ein Loch oder Fenster einfiele, sondern es muß das ganze Bild der Breite nach erleuchten. Obgleich aber das Licht über das Ganze vertheilt sein muß, da ohne Licht nichts erscheinen kann, so muß doch diese Vertheilung nothwendig

in bestimmten Stufen zu einem gemeinsamen Mittelpunkte sich einen, weil ohne sichtbare Einheit keine Empfindung der Allheit und Schönheit möglich ist, und eine höhere äußere Einheit im Bilde nicht hervorgebracht werden kann, als im Gegensatze von Licht und Schatten. Der Lichtpunkt ist das Auge des Gemäldes. Wie der ideale Ausdruck im Auge sich concentrirt, und von da über das Gesicht und über die ganze Gestalt sich verbreitet, so muß auch ein einfach gehobener Mittelpunkt im Gemälde vorhanden sein, in welchem das Licht sich concentrirt und von dem aus es sich über die einzelnen Theile verbreitet. Diesen Mittelpunkt werden stets jene Theile einzunehmen haben, auf die der poetische Nachdruck gelegt werden muß und die darum als die hervortretendsten erscheinen. Da nun dieser Hauptgegenstand, welcher dem Lichte am nächsten ist, die stärkste Beleuchtung erhält, so folgt daraus, daß im Verhältnisse der größeren oder geringeren Entfernung der Gegenstände eine stete Abnahme herrschen muß vom höchsten Glanze bis zur gänzlichen Dunkelheit, bis auf jene Theile herab nämlich, welche von den Erleuchtungsstrahlen nicht mehr getroffen werden können.

§. 86.

Das Malen.

Haben wir im Vorausgehenden das Wesentlichste von Dem hervorgehoben, was zur graphischen Kunst überhaupt erforderlich ist, so müssen wir nun von Dem handeln, wodurch die Zeichnung zum Gemälde wird, nämlich vom Malen. Das Malen nun ist die Kunst, einem jeden Gegenstande ganz genau die ihm zusagende Farbe zu geben, auf daß das Ganze eine schöne Nachahmung der Natur hervorzubringen im Stande sei. Jede Wirkung, welche aus der Form entspringt, erfordert noch die hinzutretende Kraft durch die Vermittlung der Farbe. *Gefällt* uns die Natur in ihren Formen, so wird sie in Farben gekleidet uns *entzücken*.

Um die Schönheit der künstlichen Malerei zu verstehen, ist es vor Allem nothwendig, die Malerei der Natur zu kennen in ihren begünstigtesten Klimaten, an ihren mit der entschiedensten Vorliebe behandelten Schöpfungen; zu vergleichen, zu prüfen und das Auge an allem Schönen, besonders am vollkommenst Schönen zu üben. Wer aufmerksam prüft, bemerkt, daß dieselben Gegenstände in der einen Per-

spective schön erscheinen und in einer anderen nicht mehr und er wird finden, daß dieser Unterschied entweder von der Eigenschaft des Lichtes, welches sie ausstrahlen, oder von der Art und Weise, wie das Licht auf sie fällt, entstanden ist. Ein zu starkes Licht verletzt das Auge, ein zu schwaches bringt keinen Effect hervor. Ein von den Sonnenstrahlen erleuchteter Ort bringt einen allerliebsten Farbeneffect hervor, wenn diese Strahlen durch die Ausdünstungen der Atmosphäre gedämpft sind; und die dunkeln Schattenzüge werden lieblich und freundlich, wenn die finsteren Stellen durch die vom azurnen Himmelsgewölbe reflectirten Strahlen gesänftigt werden. Zwei Lichtarten können daher in einem Gemälde angewendet werden, das eine kommt, doch wohl gemäßigt, von der Sonne; das andere wird von einem wolkenlosen Himmel zurückgestrahlt und gießt eine wechselnde und gefällige Milde über die Schattenmassen aus.

In dem Verhältnisse, als sich die Gegenstände entfernen, modificiren sich ihre Farben nach und nach, indem sie immer mehr und mehr den Ton der Luftperspective annehmen, je entfernter sie rücken; und so nehmen alle Körper und selbst die verschiedensten Farben, in großer Entfernung besehen, die allgemeine Farbe der Luftperspective an.

Die Natur gebraucht nur zwei Metalle, Eisen und Kupfer, um die ganze Schöpfung mit Farben zu schmücken. All' ihre Mannigfaltigkeit entspringt aus den abwechselnden Combinationen dreier Hauptfarben: roth, gelb und azur. Aber mit diesen drei Farben und der Zugabe von Schwarz und Weiß sollen achthundert und neunzehn verschiedene Combinationen hervorgebracht werden können.

Jeder Gegenstand eines Gemäldes wird mit den richtigen Farben dargestellt sein, wenn er seine wahre und natürliche Farbe besitzt. Das Weiß der Wolle, der Leinwand oder des Fleisches ist sehr verschiedener Art und jede muß ohne Härte hervorgebracht werden, darf auch nicht an die Palette mahnen. Die localen, d. h. die natürlichen Farben, sind diejenigen, welche ein Gegenstand vermöge der größeren oder geringeren Entfernung vom Beobachtungspunkte zu besitzen scheint. Die Entfernung desselben wird durch die Luftperspective bestimmt. So ist z. B. Roth die locale Farbe jenes Theiles eines Bildes, wo ein Scharlachkleid dargestellt werden soll. Da die Farben aber auch durch Luftreflexe erzeugt werden und dieses Licht alsdann sowohl in Bezug auf die verschiedenen Intensitätsgrade desselben als auch aus manchen anderen Ursachen den mannigfaltigsten Veränderungen unterworfen ist, so folgt hieraus, daß eine ähnliche Mannigfaltigkeit an Schatten oder Tinten derjenigen Farbe, welche man

Scharlach nennt, entstehen werde. Ob die Sonne hellbrennend oder schwach es beleuchtet, ob die Strahlen horizontal oder perpendiculär auffallen, ob es nicht durch die Sonne selbst, sondern durch das azurne Firmament oder durch ein einfaches oder zusammengesetztes künstliches Licht beleuchtet wird, ob das Licht in geraden oder krummen Linien darauffällt, oder durch irgend einen dazwischenliegenden Gegenstand dringen muß, ob das Licht aus der Entfernung oder aus der Nähe kommt, — aus all' diesen und unendlich mehr andern Umständen gehen die mannigfach verschiedenen Schattirungen einer und derselben Farbe hervor, welche alle ohne Unterschied scharlach genannt werden, da unsere Sprache an passenden Ausdrücken zur Bezeichnung einer jeden Schattirungsstufe zu mangelhaft ist. In der Malerei ist daher die locale Farbe diejenige, welche dem Gegenstande selbst natürlich angehört, aber vermöge irgend eines der oben erwähnten Umstände modificirt ist, und wodurch Reflexe, das Abprallen des Lichtes, Mezzotinten, gemischte unvollständige Farben hervorgebracht werden.

Es gibt gewisse Gegenstände, die Sonne z. B., das Feuer, der Diamant, das Gold und polirte Körper, welche die Malerei trotz aller geistreicher Erfindungen und trotz der kühnsten Wagnisse niemals mit ihrer natürlichen Lebhaftigkeit und Frische darzustellen im Stande sein wird. In solchen Fällen kann der Maler nur eine unvollkommene Annäherung an die Wirklichkeit erzielen, indem er anderen Gegenständen tiefere oder dunklere Tinten, als sie uns die Natur zeigt, verleiht.

Die menschliche Haut ist der schwerste Theil der Malerei und doch zugleich der interessanteste, da der Mensch der Gegenstand der Aufgabe ist. Alle anderen Farben sind nur zufällig, existiren nur auf der Oberfläche des Gegenstandes, aber in den Farben des Menschen schien die Natur unsere eigentlichste Existenz, unser tief innerstes Wesen haben abbilden zu wollen. Die Farbe allein zeigt den Lebenslauf, das Alter, den persönlichen Charakter, die verschiedenen Abstufungen physischer Kraft und jede innere Geistes- und Gemüthsregung eines Individuums an. Doch welche Farbe ist die schönste? Es wäre ein fruchtloser Versuch, diese Frage dem Afrikaner, dem Amerikaner, dem Chinesen vorzulegen; sind doch die Ansichten über diesen Punkt selbst in Europa verschieden. Der Franzose zog gewöhnlich die Milchweiße vor und einige Völker des Nordens werden am meisten durch eine alabasterähnliche Weiße gefesselt. Aber man kommt allgemein darin überein, daß die Hautfarbe des Mannes um einen halben Ton dunkler sein soll als die des Weibes. Ein farbenkundiger Meister wird seinen

Figuren die Töne zu geben wissen, welche ihren verschiedenen Verhältnissen und Charakteren am zusagendsten erscheinen. Die Hautfarbe einer Fürstin wird schöner, zarter und durchsichtiger gehalten sein als die ihrer Aufwärterinnen, und ein Landmädchen wird eine braunere Haut, ein festeres Fleisch haben als die Großstädterin. Eine gute Hautfarbe zeugt von der Reinheit und der mäßigen Reichhaltigkeit des Blutes, welches jeden Theil des Körpers mit einer verschiedenen Tinte belebt, die Wangen mit blaßrothem Lichte färbt, die Lippen mit Purpur übergießt, und in jedem Verhältnisse die Gesundheitsfülle erscheinen läßt. Die Bilder, welche von Rosen und Lilien genährt oder abwechselnd mit rother und weißer Schminke angestrichen scheinen, sind nicht von Fleisch und Blut, sind ebenso unnatürlich als affectirt.

Der Ton eines Gemäldes muß mit dem Gegenstande desselben und dem allgemeinen Ausdrucke der Scene übereinstimmen; er muß glänzend und heiter sein bei einem festlichen, ernst und imposant bei einem ernsten, düster und rührend bei einem Sujet, das Melancholie, Leiden oder Gram ausdrückt. Eine getreue Imitation ist nicht auf eine durchaus strenge Nachbildung der wirklichen Natur beschränkt, sie muß vielmehr nur den Schein haben, als thäte sie es. Ein Gemälde ist im Grunde nichts anderes als ein Trugbild; aber man glaubt daran, wenn der Künstler so geschickt nachzubilden versteht, daß er die Wahrheit zu sprechen scheint.

Wichtig, aber sehr schwierig ist die Lehre von der Harmonie der Farben. Ohne uns über den Versuch, die Harmonie der Farben so gesetzmäßig zu machen, wie die Harmonielehre der Musik, ein Urtheil zu erlauben, begnügen wir uns mit Folgendem: Die Harmonie der Farben entspringt aus der Kunst der Verschmelzung der localen Farben aller einzelnen Gegenstände, aus denen die Composition besteht, und aus dieser Harmonie fließt dann die Einheit des Tones, die Erhöhung und Rundung der Figuren. Um aber diese Vereinigung wirksam zu bewerkstelligen, muß der Uebergang von einer starken zu einer weicheren und sanfteren Farbe durch die Vermittlung einer dazwischen tretenden dritten, welche die Rauheit der Ränder sänftigt, hergestellt werden; daher muß auch eine Farbe von gutem Bestande mit einem frei und leicht über die Leinwand hingleitenden Pinsel angelegt werden, und nicht durch Betupfung mit der Spitze, oder durch öfters wiederholte Bestreichung derselben Stelle, wie es die Thiere zu thun pflegen, wenn sie durch Beleckung mit der Zunge ihren Pelz sanft niederhalten wollen. Diese Freiheit und Leichtigkeit gibt den Farben Frische und Schönheit und dieß erklärt den Sinn einer sehr gewöhnlichen Redens-

art: „Es ist so schön gemalt, daß es ganz natürlich erscheint, und es ist so schön, daß es wie ein Gemälde aussieht."

Anmerkung: An diese Bemerkungen, die wir dem sehr empfehlenswerthen Büchlein: „Der Kunstfreund und Kunstkenner von G. L. Feldmann" entnommen haben, müssen wir noch Einiges anreihen, was zum Verständniß einiger Kunstausdrücke nöthig zu sein scheint.

Colorit nennt man die gesammte Farberscheinung eines Bildes; je nachdem die einzelnen Farben eine größere oder geringere Leuchtkraft zeigen, spricht man von warmem oder kaltem Colorit, von warmen oder kalten Farben. Da die größte Leuchtkraft im Gelb sich findet (nach dem Weiß natürlich), so kann man sagen, warm sind jene Farben, welche viel Gelb enthalten: also Gelb, Roth und Braun, während Blau, Grün und Grau als kalte Farben bezeichnet werden müssen. — Die Farbgebung als Nachahmung des Fleisches (Nackten) nennt man Carnation. — Die gesammte Art des Farbauftragens heißt Vortrag. — Je nach viel oder wenig Farbmasse und minder oder mehr schönem, gewissermassen anscheinend flüßigem, Ineinandergemaltsein derselben spricht man von pastoser oder dünner Farbe — und von trockner Behandlung oder Schmelz. — Tinten nennt man die verschiedenen Töne, Schattirungen einer Farbe, welche bei der Oelmalerei durch Zusatz von Weiß, und in der Wasserfarbenmalerei durch Beimischung von Wasser erhalten werden. Die Zwischenfarbe, die den Uebergang der Lichter zu den Schatten bildet, heißt Mezzotinte. Das allseitig sichtbare feine Ineinanderwirken der „Töne" oder „Tinten" von der Grundlage des Bildes heraus in die Gesammtheit bildet die Transparenz. — Gute Haltung eines Bildes ist das für den Eindruck des Beschauers richtige Verhältniß der Localtöne und Abstufungen der Tinten, angefangen vom höchsten Lichte bis in die tiefsten Schatten und in die dortigen „Reflexe." (Der „Reflex" entsteht, wenn ein bestrahlter Körper seine Reflexe in die Schattenpartieen wirft). — Die eigenthümlich angenehme „Antonung", welche Bilder im Laufe der Zeit durch den chemischen Proceß der Farben und nicht ungünstigen, atmosphärischen Einfluß erhielten, heißt Patina, ein Ausdruck, mit dem auch der besonders geschätzte edle Rost bezeichnet wird, welchen die Bronze durch Oxidirung der Oberfläche erst nach längerer Zeit annimmt.

§. 87.

Gesetze der malerischen Darstellung.

Die vorausgehenden Bemerkungen dürften im Stande sein, uns das Verständniß der Gesetze zu vermitteln, die aller malerischen Darstellung gemeinsam sind, welche Professor Dr. Urlich's in folgende wenige Worte zusammengefaßt hat. Diese Gesetze sind 1) das der Massenhaftigkeit d. h. der Schattirung oder Localperspective, welche in der Verkürzung den Schein der Form hervorbringt; 2) das Gesetz der Symmetrie oder die Linearperspective, welche a) gegen einen Hintergrund oder b) in mehreren bis zu drei Gründen den Schein der Tiefe erzeugt; 3) das Gesetz der Eurhythmie d. h. das Helldunkel und das Colorit, welche a) durch den Gegensatz von Licht und Dunkel und dessen Vermittlung (Schlag-, Streif-, Reflexlicht; Kern-, Halb-, Schlagschatten), b) durch das Verhältniß der warmen und kalten Localfarben und deren Vereinigung in vermittelnden Tinten, sowie durch die Luftperspective eine harmonische Gesammtwirkung ergibt, welche in einer von Außen kommenden oder inneren Beleuchtung den einmal gewählten Ton in einheitlicher Haltung durchführt.

§. 88.

Die Composition.

Wir haben schon in unserem allgemeinen Theile, wo von den Stufen der Kunst die Rede war, von der Composition gesprochen und ausgeführt, daß jede Darstellung als ein einheitliches Ganzes, dessen Theile symmetrisch geordnet und bewegt oder lebendig sind, erscheinen muß. Kann nun allerdings auch schon bei einer einzelnen Statue, mehr noch bei Statuengruppen oder Reliefs von Composition gesprochen werden (wir haben in der Plastik „Aufbau" gesagt); so ist doch die Composition vorzugsweise in der Malerei zu berücksichtigen, weßhalb zumeist für sie die im allgemeinen Theile angegebenen Regeln Geltung haben müssen. Wir werden darum hier unserer Aufgabe Genüge thun durch specielle Anwendung der dort noch mehr allgemein gehaltenen Regeln auf das Gebiet der graphischen Kunst.

Da die Composition eben die Anordnung des ganzen Bildes ist, so müssen für sie vorzugsweise jene Gesetze gelten, die wir im vorigen Paragraphen als aller malerischen Darstellung zu Grunde liegend bezeichnet haben. Vor Allem ist darauf zu sehen, daß das zu schaffende Bild ein geschlossenes, harmonisches Ganze sein muß, weßhalb der Künstler allen Einzelnheiten seines Werkes eine geistige Einheit geben muß in der Art, daß das minder Bedeutende stets der Hauptsache untergeordnet erscheint. Dieß gilt sowohl für die Höhe, als auch für die Breite und Tiefe des Bildes. Diesen Einheitspunkt oder Hauptinhalt wird man stets in einer dichteren Masse und helleren Beleuchtung erscheinen lassen können, so daß von demselben aus die Beleuchtung gleichsam überströmt auf das Nebenwerk, welches nach dem Gesetze der Symmetrie dem Hauptbilde untergeordnet wird, so daß die von den untergeordneten Theilen ausgehenden Linien in dem Hauptbilde zusammenfließen, sei es pyramidal von unten nach oben, sei es in geschwungenen Linien von einer Seite zur andern, sei es von oben nach unten. Wie in Bezug auf Höhe und Breite, so muß diese Symmetrie auch für die Tiefe des Bildes gelten, in welcher Beziehung, wenn eine Dreitheilung beliebt wird, sie zum Vorder-, Mittel- und Hintergrund wird. In jede dieser drei Regionen kann der Maler die Hauptbedeutung legen, stets aber muß die Hauptregion die beiden andern aufwiegen, ihnen so zu sagen an Bedeutung das Gleichgewicht halten. Während also die Symmetrie Haupt- und Nebenwerk mehr im Unterschiede und Gegensatze zeigt, hat die Eurhythmie diese Contraste und Contraposte durch die Harmonie des Colorit's zu sammeln und die Bewegung zur idealen Ruhe zurückzuführen.

Jeder Mensch mit gesundem Verstande wird ein Urtheil über die Composition eines Gemäldes fällen können, wenn er beobachtet, ob der interessanteste Moment der Handlung gewählt worden, ob alle zusammenfließenden Nebenumstände so günstig angeordnet sind, daß sie der Geschichte den größtmöglichsten Effect verleihen, und ob die Charaktere die möglichst ausdrucksvollsten und passendsten sind. Alles was der Natur, Wahrheit oder Einheit entgegen ist, ist fehlerhaft. Ein Gemälde, welches die besten Elemente der Composition in sich vereinigt, ist die „Auferstehung des Lazarus" von Sebastian del Piombo (in der Nationalgalerie zu London). Wir wollen eine kurze Analyse dieses Bildes versuchen. Der Stoff der Geschichte ist folgender: Eine jüdische Familie, bestehend aus zwei Schwestern, Maria und Martha und ihrem Bruder Lazarus, erfreut sich der Freundschaft und Liebe Christi. Der Bruder ward krank und starb. Vier Tage nach dem Begräb-

nisse ward die Annäherung Christi bekannt gemacht. Er ging an das Grab, welches eine mit einem Steine geschlossene Höhle war und sprach: Nehmet hinweg diesen Stein, Lazarus komm' hervor. Der Todte kam hervor, Hände und Füße mit Leichentüchern gebunden und auch das Gesicht war in ein Tuch gehüllt. Jesus sprach zu ihnen: Lasset ihn los und frei fortziehen. — Mit diesem Momente nimmt der Maler das Sujet auf, Jesus und Lazarus bilden die hervorragenden Figuren im Gemälde wie in der Geschichte. Der zu Boden geneigte Finger Jesu zeigt den Befehl an, den Wiederbelebten seiner Bande zu entledigen; die flache Hand der in die Höhe gehobenen Rechten scheint auf die himmlische Macht zu verweisen und den Beobachter an den Quell des Wunders zu führen. Lazarus hat sich von seinem ersten Erstaunen noch nicht erholt, sein Blick, den er auf Jesus heftet, zeigt mehr Ueberraschung als Wiedererkennung. Mit den Händen hilft er hastig die ihn umstrickenden Bänder abreißen. Martha steht mit abgewendetem Haupte und erhobenen Händen und zeigt durch ihre Stellung und Geberde, daß die plötzliche Erscheinung ihres Bruders in zu erschütternder und aufregender Weise auf ihr Gemüth wirkte, als daß sie dieselbe mit Ruhe ertragen könnte. Aber Maria, die still ergebene, knieet zerflossen in Anbetung und Dankbarkeit zu Jesu Füßen, mit dem Ausdrucke heiliger und demuthsvoller Ergebenheit. Der Kummer beider Schwestern ist in Entzücken umgewandelt, aber in glaubensseliger Wonne, in erhabene Ehrfurcht aufgelöst. Auch Petrus knieet zu Jesu Füßen. Johannes steht hinter Christus und verweiset sanft einen hartnäckig es bestreitenden Juden auf das Wunder. Einige der Zuschauer sind entsetzt, einige bloß neugierig, einige scheinen das Factum in Zweifel zu ziehen und schon im vorhinein im Geiste die Beweisgründe auszusinnen, mit welchen sie dagegen ankämpfen wollen. Im Hintergrunde endlich halten sich, als an dem für sie geeignetsten Orte, jene niedrigen, egoistischen, unwürdigen Gestalten, welche fühlend, daß ein bedeutendes Wunder vollbracht worden, das sich nicht wegleugnen läßt, den Urheber desselben zu verunglimpfen suchen, da sie ihn nicht widerlegen, nicht zum Schweigen bringen können, dessen fortschreitende Macht sie nicht aufzuhalten vermögen. Die Frauen im Mittelgrunde scheinen gedungene Trauerweiber zu sein, die professionsmäßig ihren trauernden Charakter beibehalten, obgleich der Beweggrund der Trauer aufgehört hat.

In den bisherigen Erörterungen dürfte so ziemlich Alles enthalten sein, was zur Beurtheilung und Würdigung des Aeußeren an einem Bilde erforderlich ist. Im Folgenden haben wir noch Einiges mitzutheilen

§. 89.

Über den Inhalt der graphischen Kunst.

Während wir der Architektur die gesetzmäßig harmonische Darstellung des Schönen der unorganischen Natur und der Plastik die Darstellung des beseelten organischen Einzellebens als Aufgabe zugewiesen haben, müssen wir der graphischen Kunst die Fähigkeit zusprechen, die gesammte Erscheinungswelt zur Darstellung zu bringen. Die unbeseelte Natur so gut wie die beseelte kann Gegenstand der Malerei sein, da ja Alles Inhalt derselben ist, was im Lichte erscheinen kann, inwiefern durch diese Erscheinung im Lichte die Erkenntniß einer wesentlichen Eigenschaft des Gegenstandes bedingt ist. Die menschlichen Gefühle z. B. sind in soweit durch die Malerei darstellbar, als sie durch sichtbare Zeichen, durch Bewegung, Mienen, Blicke und dergleichen kundgegeben werden, und sind wesentlich malerisch, inwiefern sie nur oder doch am klarsten durch Licht und Farbe ausgedrückt werden können. Der Malerei gehört Alles an, was im Bereiche des Lichtes und der Farbe sich darstellen läßt, sobald sich demselben eine geistige Beziehung, ein Verhältniß zum persönlichen Fühlen des Menschen abgewinnen läßt; und die Empfindungen des persönlichen geistigen Lebens sind der Gegenstand der Malerei, sobald sie in sichtbarer äußerer Erscheinung sich kund geben.

„Die unterste Stufe der Malerei umfaßt alles Einzelne, an dessen Gestalt und Farbe sich das Auge erfreut und was die Seele mit gesteigerter Empfindung betrachtet, z. B. Blumen, Früchte, Gegenstände des häuslichen Lebens, weil alle diese Dinge bei besonderen Gelegenheiten dem menschlichen Herzen bedeutend werden und somit eine geistige Beziehung für ihn haben können. Weiter als das Herz greift die Seele in das Reich der Sichtbarkeit. Für sie hat die Gesammtheit der Natur in ihrer Erscheinung eine allgemeine Bedeutung. Die Natur ist der Träger des geistigen Lebens, der allgemeine Boden des menschlichen Empfindens. Das Licht aber bringt die Natur in ihrer Gesammterscheinung, so weit sie dem Auge als Landschaft überschaubar ist, mit den besonderen Empfindungen, die bald heller, bald dunkler, freudig oder traurig sind, in Einklang. Auf dieser Stufe bildet die unpersönliche Natur im Allgemeinen den Inhalt der Malerei; den höchsten Inhalt aber gewinnt dieselbe in der Darstellung der äußeren Erscheinung des Lebens der persönlich empfindenden

Seele, in soweit es durch die Bewegung und den Ausdruck der menschlichen Empfindung in die Sichtbarkeit tritt."

Die plastische Kunst stellt die Menschengestalt überall völlig rund in ihrer ganzen Leiblichkeit dar, nichts unbestimmt lassend; sie ist dadurch in den Gegenständen, die sie darstellen kann, allerdings beschränkt, stellt aber, was sie darstellt, mit großer Klarheit dar. Sie gibt die natürlichen Unterschiede des Menschen nach Alter, Geschlecht und Charakter scharf ausgeprägt, aber in die feineren Schattirungen des Seelenlebens geht sie weniger ein. Die Malerei dagegen stellt nicht die wirkliche Gestalt, sondern nur die Wirkung des Lichtes auf ihr dar, nicht fühlbare, greifbare, sondern gleichsam verklärte, ätherische Leiber will sie bilden, und nicht bloß in aufrechter oder sitzender Stellung, wie in der Statue, sondern in den verschiedenartigsten Stellungen und Verhältnissen, in den mannigfachsten Bewegungen, wie sie den verschiedenen Erregungen der Seele angemessen erscheinen, weiß sie die menschliche Gestalt uns darzustellen. Schwebend, fallend, stürzend, kurz in allen momentan möglichen Stellungen tritt die Erscheinung in dem Momente hervor, und die Malerei, die das Leben nicht wie die Plastik in der leiblichen Ruhe, sondern im Momente ergreift, wird daher auch diese Momente festhalten können. Während sonach die Sculptur mehr das Ruhige, Feste, den Charakter darstellt, ist die Malerei mehr auf das bewegte, innige, ausdrucksvolle Gemüthsleben gerichtet.

Außer dieser Verschiedenheit der beiden Künste ist eine weitere noch darin zu ersehen, daß in der Malerei die menschliche Gestalt nicht so isolirt erscheint, wie in der Sculptur, die nur Einzelgestalten oder höchstens kleine Gruppen bilden soll. Die Malerei dagegen vermag es, nicht nur einzelne Figuren, göttliche und menschliche darzustellen, den Heiland und seine Heiligen, Porträte bedeutender Männer und Frauen, und kleinere Gruppen, die Mutter mit dem Kinde und die heilige Familie; sondern auch große Compositionen, historische Bilder und solche von ganz idealer Structur vermag sie zu schaffen: das Abendmahl Christi und seiner Jünger, das jüngste Gericht, die Constantinsschlacht an der milvischen Brücke, Landschaften, Stillleben, Thierstücke, die erhabene und die niedere Natur, in großen und kleinen Dimensionen, alles mit gleicher Kunst umfassend. „Und gerade jenen Theil des menschlichen Leibes — schreibt Lasaulx —, welcher am meisten der Spiegel des Innern und der concentrirte Ausdruck der Seele als Seele ist, das menschliche Auge: dessen klarer, ruhiger Blick den Frieden der Seele, dessen Leuchten den Zorn und das Feuer

des Geistes, dessen Sinnen und Trauern, Lächeln in Thränen, alle Falten des menschlichen Herzens und seiner Freuden und Leiden so wahr und durchsichtig offenbart, welches Alles die plastische Kunst fast gar nicht oder nur sehr unvollkommen auszudrücken im Stande ist; das kann, wie schon die Alten hervorheben, die Malerei durch die Lichtnatur ihrer Farben mit größter Naturwahrheit wiedergeben. Und nicht nur den seelischen Blick des Auges, alle Aeußerungen des Seelenlebens, in seiner Himmel und Erde umfassenden, tiefen, lebendigen Innigkeit der Empfindung, wie sie sich in dem Ausdruck des ganzen Antlitzes, und in der Haltung, Stellung und Bewegung des Menschen abspiegeln: kindliche Unschuld, jungfräuliche Reinheit des Herzens und den Adel weiblicher Züchtigkeit, Freudigkeit des Glaubens und in Gott concentrirte Andacht, jugendlich frischen Lebensmuth, alle edleren Leidenschaften des Mannes, die sinkende Kraft des Alters, die Seligkeit und den Schmerz des Gemüthes und die ganze innere Durcharbeitung des Seelenlebens, Charaktere, deren schweigende, in sich ausgeglichenen Züge die innere Geschichte ihres Lebens wohlverständlich aussprechen: alles dieses vermag die Malerei ungleich tiefer auszudrücken und darzustellen, als es der plastischen Kunst vergönnt ist. Sind ja doch überhaupt die Werke der Sculptur, gerade weil ihnen das Augenlicht fehlt, mehr in sich abgeschlossen und unbekümmert um den Beschauer, während die der Malerei mehr aus sich heraustreten und den Beschauer ansprechen."

Haben wir so im Allgemeinen das reiche Gebiet der Malerei kennen gelernt, so mag es nun am Platze sein, in kurzen Umrissen die einzelnen Arten derselben näher zu charakterisiren. Beginnen wir mit jenen Gegenständen, die dem Menschen am nächsten liegen und seinen gewöhnlichen Bedürfnissen dienen, mit den Utensilien, so haben wir die Darstellung des Stilllebens, dessen Wesen darin besteht, daß es uns die Wirksamkeit des Menschen im engeren Lebenskreise, oder vielmehr nur die Spuren solcher Wirksamkeit darstellt, während der Mensch und alles Lebendige ausgeschlossen ist. Nicht die Gestalt des Menschen also dürfen wir sehen, sondern das Walten seiner Hand muß uns sichtbar werden, das Wirken seines Geistes müssen wir empfinden. Eine ungemein reiche Poesie findet im Stillleben ihren Ausdruck. Denken wir uns z. B. einen angefangenen Strickstrumpf, eine Brille darauf und einen Lehnstuhl. Sagt uns nicht dieses Bild, daß soeben die Großmutter fortgegangen? Oder denken wir uns ein Bild, wo ein geschossener Hase, eine Flinte und ein paar lange, beschmutzte Stiefeln dargestellt sind, und wir begreifen hinlänglich, was der Maler uns sagen will.

Wir sehen sonach, wie das Thierstück mit dem Stillleben in Zusammenhang gebracht werden kann, auch bei den Blumen und Früchten ist dasselbe der Fall. Ist die Darstellung einer Blume, eines Blumenstraußes in seinem frischen Blättergrün und farbigen Blüthenpracht ein einfaches Blumenstück, so führt der in einer Vase, oder in einem Körbchen befindliche Blumenstrauß zum Stillleben hinüber. Noch mehr thun dieses die Früchte, die in Schaalen oder einem Korbe dargestellt, mit einem daneben liegenden Messer ein Stillleben bezeichnen.

Nehmen wir ferner ein Architekturbild, so kann auch in einem solchen der Künstler zu unserem Geiste sprechen, uns in eine gewisse Stimmung des Gemüthes versetzen, und deßhalb ist auch das Architekturbild ein würdiger Gegenstand der Malerei. Freilich kann es nicht Aufgabe des Malers sein, bloß die Form eines Bauwerkes zu geben, sondern durch Hervorhebung der Bedeutung desselben für den Menschen, durch Luft und Umgebung muß er es zu einem Kunstwerk zu machen wissen. Und so ist uns denn das Architekturbild der Uebergang zur Landschaftsmalerei, vorzugsweise einer Errungenschaft des Kunstgeistes der Neuzeit. Zwar entbehrt die unbeseelte Natur einer eigenen Stimmung, aber sie ist in ihren Formen, sowie in der wechselnden Beleuchtung in den verschiedenen Tageszeiten mannigfaltigen Gemüthsstimmungen analog und dieselben hervorzurufen geeignet. Insofern sich also der Maler zu der Natur in ein individuell bestimmtes Verhältniß setzt, vermag er eine der seinigen verwandte Stimmung zu bewirken und kann durch die Art, wie er die Naturformen auffaßt, componirt und beleuchtet, eine hohe künstlerische Wirkung erzeugen. Es braucht wohl nicht besonders bemerkt zu werden, daß für die Landschaftsmalerei eine hohe Technik erforderlich ist, genaue Kenntniß der Linearperspective und große Farbenbeherrschung für die Darstellung der Luftperspective. Fassen wir ja das Dargestellte niemals als Flächenbild auf, sondern wir dringen mit stets hin- und hergehender Bewegung in die verschiedenen Tiefen der einzelnen Gründe, versenken uns in die nicht dargestellten Niederungen hinter den sichtbaren Erhebungen und suchen uns die ganze Ausbreitung der Landschaft klar zu machen. Dabei besteht aber, daß wir von einem Künstler nicht gerade eine Copie von irgend welcher schönen Gegend verlangen. Er kann sich selbst eine erfinden, nur muß er sie naturwahr darstellen und ihr eine geistige Bedeutung geben, wodurch der Beschauer in die entsprechende Gemüthsstimmung versetzt wird. Diese Bedeutung sucht man gewöhnlich hervorzubringen durch eine sogenannte Staffage, d. h. durch Hinzufügung figürlicher Darstellungen, die theils zur

Belebung, theils zur Erklärung dienen sollen. Hier gilt aber, daß unsere Aufmerksamkeit nicht zu sehr durch Scenen aus dem Menschenleben oder Thierleben zersplittert werden darf, wie denn überhaupt festgehalten werden soll, daß das persönliche Interesse an einer Landschaft nicht gerade durch ein Männchen oder andere Figürchen ausgedrückt wird, da vielmehr eine Landschaft mit allen Figuren ohne alles persönliche Interesse sein kann. Ja ein hervorragender Kunstkritiker sagt sogar, die Beifügung von Figuren sei oft ein Bekenntniß der Ohnmacht, auf andere Weise der Landschaft eine geistige und persönliche Deutung zu geben.

Zwischen der Darstellung der leblosen Natur und jener des persönlichen Lebens steht die Thiermalerei. Zwar war das Thierbild schon der Plastik zugänglich, aber nur in beschränktem Maße. Die Malerei dagegen vermag alle Bewegungen darzustellen und in diesen den Ausdruck des Lebens. Sie vermag darum auch das seelische Wesen, die Individualität, den Charakter des Thieres zum Ausdruck zu bringen. Wie aber das Thierleben seinen Charakter nur in Beziehung zum Menschenleben gewinnt, und wie im Gegensatze, so auch in der Vergleichung mit demselben begriffen werden muß; so wird gerade die Zusammenstellung mit einer menschenähnlichen oder von Menschen selbst bedingten Handlung, oder eines mit den Menschen gemeinschaftlichen, und doch wieder den Unterschied hervorhebenden Zustandes zur besonderen Aufgabe der Thiermalerei gehören. Diese Art der Malerei wird daher von selbst den natürlichen Uebergang zu den höheren Stufen der Kunst bilden. Auch wird die Thiermalerei nicht ohne landschaftlichen Hintergrund gedacht werden können, und so bildet denn diese Art Malerei ein Mittelglied zwischen der Landschaftsmalerei und der Darstellung der persönlichen Einheit des geistigen Lebens, die in der Personenmalerei sich selbstständig entwickelt.

Der Mensch ist der vorzüglichste Gegenstand wie der Plastik, so auch der Malerei. Freilich ist dieß, bemerkt Lemcke, nicht so zu verstehen, als ob der Maler, der einen Menschen malt, an sich schon eine höhere Leistung ausführte, als z. B. ein Landschaftsmaler, da es vielmehr stets auf den Gehalt der Ideen ankommt, die dargestellt werden. Gehen wir auch hier wieder vom einfachsten aus, so haben wir zuerst von der Porträtmalerei zu handeln, welche das künstlerische Abbild einer Person geben will. Durch die Bezeichnung „künstlerisches Abbild" dürfte bereits genügend angezeigt sein, daß es nicht die Aufgabe des Porträtmalers sein kann, die Züge des lebendigen Menschen, der vor ihm sitzt, naturgetreu wiederzugeben, im Bilde das Original

genau so, wie es in dem Augenblicke ist, abzuschreiben. Denn sonst wäre eine gut colorirte Photographie, die doch am vollkommensten copirt, das beste Porträt. Und doch haben alle Photographieen trotz ihrer mikroskopischen Treue etwas Lebloses, Todtes an sich: es fehlt ihnen der frische Hauch des pulsirenden Lebens, sie sind, wie wenn ihre Originale in dem Momente, wo das Bild fixirt wurde, nicht frei geathmet hätten. Vielmehr muß auch der Maler beachten, was wir früher dem Plastiker zur Aufgabe machten (vgl. §. 41), welche Aufgabe Lasaulx folgendermassen specialisirt: „Ich denke mir, der echte Künstler müsse, wie der Dichter und Biograph, das Leben des Menschen, den er abbilden will, innerlich nacherlebt und mitempfunden, sich den inneren Kern und die leitende Idee desselben klar gemacht haben, und dann erst das Porträt als echtes Kunstwerk in der inneren Einheit seiner geistigen Individualität und ihrer vollen idealen Wahrheit darstellen, so daß man aus den durchgearbeiteten Zügen den ganzen Charakter des Menschen herauslesen kann. Oder anders ausgedrückt: da der Maler wie der Bildhauer nur einen Moment des Menschen, den er abbilden will, in seinem Bilde wiedergeben kann, so müsse er jenen Moment sich wählen, in welchem, das Vorhergehende und Nachfolgende in einen Punkt zusammengedrängt, der Darzustellende am vollkommensten seiner Idee entspricht, und ganz als der erscheint, der er innerlich ist." Es handelt sich sonach auch beim Porträt nicht so fast darum, daß der Maler z. B. die Spuren andeutet, die das Kopfweh heute Nacht auf der Stirn einer Dame hinterlassen hat, als vielmehr um die Hervorhebung des Grundwesentlichen, das in dem durchgearbeiteten Seelenleben ausgeprägt ist. Uebrigens schließt diese Forderung auch die möglichste Naturwahrheit ein, so daß es z. B. nicht gestattet sein könnte, eines Oliver Cromwells gefurchte Stirn glatt zu streichen, Runzeln und Falten, in denen Schlachten und Siege und Sorgen, mächtige Gedanken und Völker bewegende Entschlüsse sich eingegraben haben. Wahrheit ist auch die Losung für den Maler; aber die Wahrheit des Wahren, des Charakteristischen, nicht des Zufälligen. Ein Porträt kann daher nicht gut genannt werden, wenn es nicht eine getreue Darstellung seines Originals bietet. Aber es kann mehr leisten, es muß mehr leisten, wenn es Anspruch macht, den Schöpfungen der schönen Künste beigezählt zu werden. Man betrachte den Garrik des Sir Josua Reynolds! Da steht er, wie Herkules zwischen Tugend und Laster, zwischen dem Trauerspiele und der Comödie; die Aehnlichkeit ist getreu; die Figur, wie wir glauben, in eine der glücklichsten Stellungen gebracht, das Antlitz voll wahren und schönen Aus-

drucks, halb ernst, halb heiter, als wollte er keiner der lockenden Gestalten, die ihn beide so sehr geliebt, die ihm jede insbesondere die glänzendsten Triumphe bereitet, ein ausschließliches Vorrecht einräumen. Solch' ein Porträt ist nicht bloß die wiedergegebene Aehnlichkeit, es ist eine Biographie, es malt ein Leben.

Befaßt sich sonach die Porträtmalerei mit der Darstellung des seelischen Charakters, so greift die Genremalerei die einzelnen Scenen des Lebens auf und begleitet den Menschen von der Wiege bis zum Grabe mit ernsten, gemüthlichen oder schalkhaften Blicken durch alle Stände, durch alle Gemüthszustände hindurch. Wie wir früher die Darstellungen der concreten Dinge als Stillleben bezeichneten, so könnten wir das Genre als Darstellung des Volkslebens bezeichnen, da es eben aus den allgemeinen, wiederkehrenden Lebensbezügen seinen Stoff nimmt, mitten in's Volksleben hineingreift und selbst das Derbe, Derbkomische und Gemeine nicht verschmäht, um den volksthümlichen Zustand darzustellen, und den poetischen Hauch, der das Volksleben durchzieht und den Humor, der diese Welt beleben muß, zu veranschaulichen. Sind aber auch die Gegenstände der Genremalerei oft gewöhnlicher, kleinlicher und niedriger Natur, so darf die Darstellung solcher Gegenstände nicht ebenfalls gemein und niedrig sein, sondern der Künstler muß dieselben durch Laune, durch humoristische Auffassung zu heben verstehen. Indeß ist nicht allein das Komische und Humoristische Gegenstand für den Lebensmaler, sondern auch die ergreifendsten, schwerwiegenden Momente des gewöhnlichen Lebens sind nicht ausgeschlossen. Alles, was uns den sittlichen Zustand der Massen oder die charakteristische Eigenthümlichkeit einzelner Stände darstellt, ist zu dieser Genre- oder Sittenmalerei zu rechnen, sowie nicht minder die Darstellung der unzählig mannigfachen Güter des Genusses, die aus dem Verkehr mit der Natur und ihrer Alles umfassenden freundlichen Macht oder aus dem Streit mit ihren Angriffen ebenso entspringen, wie aus den eigenthümlichsten Gewohnheiten des künstlichen Daseins, das Geschichte und Sitte zu dem natürlichen hinzugefügt haben.

Ungemein groß ist demnach das Gebiet des Genremalers, weßhalb wir uns nicht darauf einlassen können, im Einzelnen alle die Gegenstände namhaft zu machen, an denen diese Art Malerei sich versuchen kann.

Als die höchste Stufe der graphischen Kunst erscheint uns die Historienmalerei, die nicht bloß die eigentlich geschichtlichen Ereignisse und Begebenheiten zu ihrem Gegenstande hat, sondern auch die

von Anderen sogenannte symbolische und allegorische Malerei in sich begreift und sich mit der Darstellung der Ideen zu befassen hat. Wie die Geschichte nichts verzeichnet, was ohne allgemeine Bedeutung und Wichtigkeit ist, so darf auch das Geschichtsbild nicht solche Ereignisse darstellen, welche unbedeutend, gleichgiltig sind, sondern solche Momente, die eine allgemeine Wichtigkeit bezeichnen. Die Aufgabe des Historienmalers ist also jener des Geschichtsschreibers, oder vielmehr, wie Carriere treffend bemerkt, jener des Geschichtsphilosophen analog. Soll der Maler ein gutes Historienbild liefern, so muß er vor Allem die historische Bedeutung der darzustellenden Begebenheit sich klar gemacht haben und der in derselben liegenden Idee Ausdruck zu geben wissen entweder durch die dramatische Gruppirung des Ganzen oder durch das besondere Hervorheben jener Persönlichkeit, in welcher sich die Bedeutung des Ganzen concentrirt. Diese Hauptperson muß allerdings auch in historischer Treue dargestellt werden und in philosophischer Wahrheit, obgleich diese Treue sich nicht bis auf das kleinste Detail zu erstrecken braucht, da eben nicht archäologische Belehrung, sondern die Hervorhebung des idealen Gehaltes als Hauptsache betrachtet werden muß.

Der Stoff kann der Welt- wie der Kirchengeschichte entlehnt werden. Auch die Mythologie liefert Stoffe für die Historienmalerei in ihren geschichtlichen Mythen, als deren inhaltlichen Grundlage sich die zeitlichen Schicksale und Zustände eines Volkes in der vorhistorischen Zeit bezeichnen lassen. Bilden insofern die Mythen Stoffe für eigentliche Geschichtsbilder, so können sie anderseits als Allegorieen dienen für Darstellungen von Zuständen späterer Zeit.

Das dankbarste Gebiet für den Historienmaler dürfte die Geschichte der Heiligen sein, in welchen die aus dem Kampfe hervorgehende Ruhe des Sieges zum Ausdruck gekommen ist in dem verklärten Antlitz, und welche der Idee des Menschen, der als der vorzüglichste und würdigste Gegenstand der Malerei von uns bezeichnet ist worden, am nächsten kommen. Welch' ein reiches Gebiet der Darstellung von den höchsten und zugleich schönsten Wahrheiten des geistigen Lebens sich in dieser Geschichte eröffnet, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Wie wir es also früher als höchste Aufgabe des Bildhauers bezeichnen mußten, Heiligenstatuen zu bilden, so müssen wir es hier als die erhabenste Aufgabe des christlichen Malers bezeichnen, Scenen aus dem Leben der Heiligen darzustellen und Stoffe aus der heiligen Geschichte zu behandeln. Wir machen also einen Unterschied zwischen Geschichte der Heiligen und heiliger Geschichte,

der wohl allgemein einleuchten wird. Von dieser heiligen Geschichte nun sagt Lotze: „Von dem gläubigen Gemüthe als der höchste Inhalt der Wirklichkeit verehrt, drängte sie ihrerseits nach künstlerischer Ausgestaltung; anderseits freute sich die Kunst des Vortheils, in ihr alle wesentlichen Situationen, die dem sittlichen Menschengeist von Bedeutung sind, in allgemein verständlichen Ereignissen typisch vorgebildet zu besitzen, und doch einer unendlichen Variation feinerer Schattirung zugänglich, zugleich durch die Heiligkeit der Ein Mal geschehenen Geschichte zu dem der Kunst zusagenden Werthe ewiger Thatsachen, nicht alltäglicher Ereignisse erhöht. Es gibt keinen anderen Gegenstand, der diese künstlerischen Vortheile ersetzen könnte, und wenn die Wiederholung dieser ewigen und unerschöpflichen Aufgaben dem Vorwurf des Unzeitgemäßen begegnet, so liegt der Grund zu diesem Vorwurf mehr in der Leerheit der künstlerischen Seelen, als in mangelnder Theilnahme des Volkes."

§. 90.

Das malerisch Schöne.

In unseren vorausgehenden Erörterungen glauben wir hinreichende Anhaltspunkte gegeben zu haben, um nun zur Beantwortung der Frage übergehen zu können, was malerisch schön ist. Eine jede Kunst hat ihre eigene Schönheit, welche nothwendig durch den Stoff bedingt ist, in welchem dieselbe den geistigen Inhalt zur Darstellung bringt.

Der menschliche Leib erscheint in seiner plastischen Schönheit, wenn die zur Bewegung wesentlichen Glieder in ihrer höchsten räumlichen Vollendung, in der vollen körperlichen Regelmäßigkeit und Freiheit dargestellt sind, malerisch dagegen, wenn durch Stellung und Ausdruck die Empfindungen der Seele sichtbar werden. Das Musikalische gibt sich durch melodische Bewegung und Harmonie, das Poetische durch Erfindung und Leben des Geistes kund. Ein Dom ist architektonisch schön, wenn durch die Anordnung seiner Säulen und Bogen das ihm zu Grunde liegende Gesetz der Schwere zum Ausdruck einer Wohnung Gottes unter den Menschen erhoben und vergeistigt ist, malerisch, wenn die perspectivische Wirkung seiner Säulen und Bogen im Lichte dargestellt wird.

Das eigentlich Malerische ist sonach die Darstellung des Gegenstandes in seiner Erscheinung im Lichte. Das Licht ist nun jenes

Element, das Alles in gegenseitige Verbindung bringt, jedes an jedem andern widerscheinen läßt und mit seinem Spiele die vereinzelten Dinge aus ihrer Vereinsamung reißt, jedem seine Stellung zu jedem andern bestimmend. Durch das Licht wird also der Gegenstand in Beziehung und Wechselwirkung gesetzt zu der ihn umgebenden Wirklichkeit und es werden durch das Licht und die Farben sonach vorzugsweise jene wandelbaren Eigenschaften ausgedrückt, die den Dingen im Conflict mit einander entstehen und die veränderlichen Ereignisse, die an ihnen und zwischen ihnen entstehen. Haben wir darum früher von der Plastik Geschlossenheit der Persönlichkeit oder des Dargestellten überhaupt gefordert, so nennen wir im Gegentheile eine Gestalt malerisch, wenn das Seelische derselben so zu sagen „außer sich" hingestellt und in Beziehung und Abhängigkeit von einer andern aufgefaßt wird. Während sonach die Plastik vorzugsweise die Einzelgestalt darstellt, will die Malerei nicht ein Ding, sondern Dinge in ihrem Zusammenhange geben. Das Gemälde vereinigt eben deßhalb seine Figuren durch einen ihm selbst angehörigen Hintergrund, den es zur Darstellung einer realen rings um sie ausgebreiteten Welt benützt. Und durch die Gegenstände, mit welchen sie diesen Grund füllt, und durch die unzähligen Beziehungen zwischen ihnen lockt die Malerei die Gestalten aus ihrer Vereinzelung heraus und befähigt und zwingt sie zugleich, sich in Haltung und Bewegung, in Stimmung und Affect, in allen Theilen ihrer Erscheinung überhaupt, an diese Welt und ihre bewegenden Motive anzuschließen. Faßt man aber das, „was einem Dinge wird, wenn seinem immer gleichen Triebe eine unzusammenhängende Reihe unberechenbarer Zufälle sich entgegenwirft," als Geschichte desselben auf, so hat Lotze [1]) allerdings Recht, wenn er sagt: „Malerisch werden alle Dinge durch das, was an ihnen geschichtlich ist." Malerisch — bemerkt Lotze ferners — ist „nicht das neue Kleid, das eben fertige Gebäude, der symmetrische Krystall, die regelmäßig gewachsene Pflanze, aber Lumpen sind es, Ruinen, der geborstene Fels, der verkrüppelte Baum: diese alle erzählen eine Geschichte."

Bei diesen Erwägungen Lotze's müssen wir uns an ein Wort Deutinger's erinnern, worin er ausspricht, es sei allerdings eine nicht ganz unrichtige Bemerkung, daß eine Architektur malerisch sei, wenn sie als Ruine in einer Landschaft durch die Mannigfaltigkeit ihrer gebrochenen Linien einen gewissen romantischen Reiz gewinne. Allein diese Bemerkung gründe sich bloß „auf die besondere Bedingung

[1]) Lotze, Geschichte der Aesthetik, S. 578.

der Landschaftsmalerei, die ihren einheitlichen Eindruck durch die Lichtwirkung hervorbringen muß, während sie ihre Mannigfaltigkeit in den Linien sucht. Große Massen von gleichen, geraden Linien würden also allerdings dem Eindruck schaden, weil sie die Mannigfaltigkeit aufheben und die richtige Mitte der im Lichte ruhenden Einheit verrücken. Insoferne mögen daher allerdings Ruinen vom Landschaftsmaler gesucht werden. Daraus geht aber noch nicht hervor, daß die regelmäßige Architektur überhaupt nicht malerisch sei; vielmehr ist bei der sogenannten Architekturmalerei gerade diese Regelmäßigkeit die Bedingung, um die perspectivische Wirkung des Lichtes und also die wesentlichste Eigenschaft der malerischen Darstellung recht kräftig hervortreten zu lassen."

Wir haben oben bemerkt, daß jede Kunst ihre besondere Schönheit habe. Die Malerei nun participirt in gewisser Weise an den Schönheiten aller Künste. „Das Architektonische findet sich in der Malerei in der regelmäßigen Anordnung der Linien, das Plastische in der Rundung und natürlichen Bewegung der Körperformen, das Musikalische in der Harmonie der Farbe und ihrer Tonstufen, das Poetische in der mannigfaltigen Erfindung und geistigen Deutung. Die Malerei macht nicht Anspruch auf das reine geistige Schaffen der Poesie, noch auf die seelische Macht der Musik, erhebt sich dagegen auch wieder über den bloß symbolischen Charakter der Baukunst und den typischen der Plastik. Sie offenbart, in der Mitte aller Künste stehend, das geistige Leben im unmittelbaren Zusammengehen mit der Leiblichkeit in seiner Erscheinung im Lichte. Aus keiner Kunst leuchtet das Gleichgewicht zwischen Geist und Materie so harmonisch hervor, wie aus der Malerei. In ihr stehen beide im Indifferenzpunkte ihres Gegensatzes, und wo sie am schönsten sich gegenseitig einen, da ist das Reich des malerisch Schönen."

„Die Malerei steht in der natürlichen Aufeinanderfolge der Künste zwischen den auf die Verhältnisse der räumlichen Schwere und Ausdehnung angewiesenen Kunstformen der Baukunst und Plastik und dem im Reiche des Wortes und der Töne waltenden Geiste der Poesie und Musik in der Mitte. Sie erhebt sich über die Materialität des Stoffes und befaßt sich bloß mit der Erscheinung der sichtbaren Gegenstände im Lichte, ohne ihre Schwere und Dichtigkeit mit in die Darstellung aufzunehmen. Sie erfaßt die Gestalten nicht, wie sie körperlich sind, und nicht, wie sie geistig wirken, sondern wie sie im Lichte erscheinen. Damit aber die leibliche Gestalt der Dinge sichtbar im Lichte erscheinen kann, muß sie dieselbe durch den äußeren Umriß

begrenzen, gleichsam aus dem Lichte herausschneiden. Dieß, das Zweite, vollbringt sie durch die Zeichnung, welche somit ein nothwendiges Element der Malerei bildet. Zwischen beiden aber steht der getheilte oder gebrochene Lichtstrahl, die Farbe. Durch Farbe und Zeichnung wird jede Gestalt im Lichte sichtbar, und dem Auge vergegenwärtigt. Aus diesen drei Bestandtheilen ist jedes Bild zusammengesetzt und sie bilden die wesentlichen Elemente der Malerei."

In diesem Abschnitte haben wir noch eine kurze Zusammenfassung der vorausgegangenen Erörterungen zu geben versucht und dadurch das Allgemeine über die graphische Kunst zum Abschlusse gebracht. Wir könnten sonach unmittelbar zur Entwicklung der Geschichte dieser Kunst übergehen, wollen aber doch zuerst noch einen Paragraphen mehr praktischer Natur einschalten und eine kurze Anleitung geben über

§. 91.

Die Kunst, Gemälde mit Nutzen zu betrachten.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, die man namentlich bei Besuchen in öffentlichen Kunstsammlungen häufig wahrnehmen kann, daß Gemälde von wenig Kunstwerth mit Vorliebe betrachtet werden, während man über wirkliche Kunstwerke die verschiedensten wegwerfenden Urtheile hören kann. Dieser Kopf gefällt mir, jener nicht; diese Züge sind mir widerwärtig, weil sie mich an einen Menschen erinnern, den ich nie habe leiden mögen; diese Auffassung spricht mich gar nicht an, jene noch weniger; diesen Charakter habe ich mir anders gedacht; in diesem Bilde kann ich durchaus Nichts entdecken, was mir gefallen könnte. So immer von dem eigenen Wohlgefallen ausgehend, die eigene Unwissenheit und Beschränktheit zum Maßstab dessen machend, was da ist, gehen die Menschen in der Regel mit kaltem Herzen, mit dem Eisesblick starrer, gefühlloser Eitelkeit durch die Schöpfungen der Kunst. Dieß hat seinen Grund in dem Verhältnisse der Malerei zum sinnlich geistigen Leben des Menschen. Der unmittelbare Eindruck auf die Sinne ist bei einem Gemälde in der Regel nur schwach, und deßhalb muß man durch Vermittlung des Verstandes erst den geistigen Gehalt und Inhalt desselben zu erforschen suchen, was nicht Jedermanns Sache ist, und auch diejenigen, welche dieses Nachdenken und Erforschen keineswegs scheuen, verstehen oft

nicht die Kunst, den ersten Eindruck so lange zu verfolgen, bis sie seine erste Ursache und damit auch den geistigen Inhalt, die der Erscheinung zu Grunde liegende Idee des Bildes gefunden haben. Um diese zu finden, muß man Schleier um Schleier heben, bis alle Hüllen gefallen sind und die Idee in ihrer Reinheit uns sich offenbart.

Aus unseren früheren Erörterungen ist uns so viel klar geworden, daß wir von der Malerei nicht mehr aber auch nicht weniger fordern dürfen, als durch Farbe, Licht und Zeichnung vom geistigen Leben darstellbar ist. Dieses vorausgesetzt treten wir hin an ein Bild, wie es nun einmal vor uns steht, und betrachten zuerst die Eigenthümlichkeit des Einzelnen, um seine besondere in ihm ruhende Schönheit zu erfassen. Um diese Schönheit zu begreifen, müssen wir die Macht der Kunst im Kampfe mit dem Stoffe belauschen, den sie beherrscht. Hat man die Eigenthümlichkeit der einzelnen Bildungen erkannt, dann vergleiche man diese mannigfaltigen Gestaltungen mit einander, um zur Erkenntniß vorzudringen, wie sie alle miteinander zu einem schönen Reigentanze sich vereinen, wie keine von diesen Bildungen für sich allein und abgerissen von den andern an das Licht getreten, wie sie alle miteinander zu einem großen Bilde sich verweben. Durch solche Betrachtung erschließt sich uns die Einsicht in den geistigen Organismus des Werdens, wie er nach und nach in allen einzelnen Gliedern harmonisch sich vollführt und wodurch eben die wahre Schönheit entsteht. Von der wahren Schönheit soll Niemand reden, außer wem von dieser organischen Entfaltung ihrer in der Erscheinung sich offenbarenden Macht Kunde geworden.

Um nun diesen Organismus des Werdens verstehen zu lernen, halten wir uns einfach an das Nächste und Auffallendste und verfolgen dieß bis zu seinem Ursprunge, indem wir immer nur die nächste Einheit oder den nächsten Ursprung aufsuchen und von da weiter gehen, bis wir zuletzt den Mittelpunkt des Ganzen gefunden. „Diese allmählige Entfaltung aber, dieses geheimnißvolle Werden und Wachsen anzuschauen, einen Blick in die verborgene Werkstätte der Kunst selber zu werfen, das ist wie ein Schauen in eine reiche verborgene Wunderwelt, wie ein Hervortreten aus einer unterirdischen, von düsterem Lampenschein schwach erleuchteten Höhle in den vollen Glanz des heiteren Tages." Und hierin hat zuletzt ihren Grund die freudige Seelenstimmung, in welche uns die wahre Schönheit versetzt.

Diese Bemerkungen mögen hier genügen. Ausführlicher hat hierüber der geistreiche Deutinger gehandelt in dem dritten Bändchen seiner originellen „Bilder des Geistes," die er auf einer Reise nach

Paris entworfen, S. 87—98 und in seiner kunsthistorischen Schilderung der „Belvedere-Gallerie in Wien," welche Lorenz Kastner aus dem handschriftlichen Nachlasse des zu früh Verstorbenen veröffentlicht hat. In diesem opus posthumum hat er S. 94—116 über unseren Gegenstand gehandelt und die Kunst, Gemälde zu betrachten, an einem Beispiele uns zu lehren gesucht, welches wir hier anzuführen uns erlauben.

„Wer wirklich Ernst machen will mit dem Studium der Kunst, wer nicht nach Modeansichten sich umsieht, wer die Erkenntniß der Kunstideen um des Verständnisses des menschlichen Geistes und seines Lebens willen sucht, für den kann es nicht leicht einen schöneren Anknüpfungspunkt geben als ein Bild von Raphael (die heilige Familie aus dem Hause Canigiani) in der Münchener Gallerie, das eigens dazu gemalt scheint, uns in den Mittelpunkt der Entwicklung der Malerei zu versetzen und wie vom Centrum aus alle Richtungen einheitlich überschauen zu lassen. So anspruchslos und bescheiden es an sich ist, so lebendig ist es in seiner Auffassung, so mannigfaltig und reich in seinen Ideen, so einheitlich im Grundgedanken wie in der äußeren Anlage. Die Hauptsache ist aber für uns die Klarheit, mit welcher jede einzelne Bewegung bis zum innersten Ursprung sich verfolgen läßt, und die Sicherheit, mit welcher alle Bewegungen in einander übergehen und zur Einheit des Ganzen den aufmerksamen Blick von Stufe zu Stufe unaufhaltsam fortführen, bis wir, beim Mittelpunkt angekommen, jede Linie in ihrer inneren Nothwendigkeit begreifen und das Ganze von innen heraus mit einer Durchsichtigkeit erkennen, daß wir es unmöglich klarer durchschauen könnten, wenn wir es selbst erfunden und ausgeführt hätten." Hier muß es klar werden, wie man bei Betrachtung eines Kunstwerkes verfahren muß, um zum Verständniß seines Inhaltes und Werthes zu gelangen.

„Fangen wir gleich bei einem äußersten Punkte an, z. B. bei der Zehe des linken Fußes der Madona, so sehen wir, daß der ganze Körper durch die Art, wie sie mit derselben sich auf den Boden stützt, eine gewisse Sicherheit der Stellung erhält. So wie wir nämlich die weitere Stellung des linken Fußes, dann die des rechten und endlich die des ganzen Körpers mit dem Auge verfolgen, wird uns klar, daß die Madonna in einem unmittelbar vorausgehenden Augenblicke ihre Stellung verändert und der linke Fuß in Folge dieser veränderten Lage des Körpers zur Erhaltung des Gleichgewichtes diese Haltung erst angenommen hat. Uebereinstimmend damit ist die ganze nach Links gerichtete Wendung des Oberleibes, die Senkung des Kopfes,

die leichte Haltung der linken Hand und jede einzelne Linie des ganzen Körpers. Offenbar war sie zuerst im Lesen und Betrachten vertieft und hatte erst durch die dem kleinen Johannes zugewendete Bewegung des Kindes veranlaßt den linken Arm mit dem Buche sinken lassen. Das bezeugt noch der Zeigefinger, welcher, zwischen den Blättern des Buches eingebogen, die Stelle bezeichnen sollte, bei der sie eben zu lesen aufgehört hat, der aber, weil über der neuen Aufmerksamkeit, die sie dem Kinde widmet, der Gedanke daran bereits in den Hintergrund getreten ist, nur noch lässig zwischen den Blättern liegt, und bald ganz aus denselben hervorgleiten wird. Dagegen hat die rechte Hand und ihr folgend der Arm und die Schulter, sowie die ganze rechte Seite sich mehr dem Kinde zugewendet, um die Haltung desselben in seiner neuen Stellung zu sichern. Der zuvor beim Lesen mehr in die Höhe gerichtete Kopf hat sich gesenkt, dadurch wurde das Gewicht des Körpers auf den rechten Fuß hinüber gesenkt, und die vorn etwas übergebeugte Stellung erfordert nun von der Gegenseite einen nachdrücklicheren Widerstand, der, in der ganzen Lage des linken Fußes angedeutet, endlich in den Fußspitzen am deutlichsten hervortritt. So sehen wir jedes Einzelnste aus der wohlverstandenen Aenderung der vorausgehenden Bewegung hervorgehen. Bis zu den Fußspitzen hinab ist jede Linie wahr und natürlich." Das Gleiche ist bei den übrigen Figuren der Fall. „In jeder einzelnen Gestalt ist die ihr eigene Doppelbewegung in der Einheit des Momentes beruhigt, und diese Einheit gibt sich in jedem einzelnen Theile und Gliede kund. Jede kleinste Fingerbiegung geht mit innerer Nothwendigkeit aus dem lebendigen Gefühle hervor, von dem jede einzelne Person im gegenwärtigen Augenblicke durchdrungen und beseelt ist."

„Wie aber der Meister das jede einzelne Person bewegende Gefühl bis in die letzten Falten der Gewänder hinaus sichtbar fortwirken läßt, so daß wir den Wellenschlag des bewegenden Grundes von Kreis zu Kreis verfolgen können, wie die Wellen, die ein Stein in einem stillen Wasser hervorbringt, so weiß er auch wieder alle einzelnen Figuren mit dem alle bewegenden Mittelpunkt in die gleiche einheitliche Beziehung zu setzen. Suchen wir nämlich die bewegende Ursache für die einzelnen Personen, so wird immer die eine auf die andere zeigen und wie in einer Blume jedes Blatt sich in regelrichtiger Ordnung um den Mittelpunkt stellen. Das Christkind hat sich ganz in die Erklärung des vom kleinen Johannes ihm dargereichten Agnus Dei versenkt, während der kleine Johannes sich gleichsam im Hören, Aufmerken und Schauen verloren hat. Elisabeth ist offenbar mehr

mit dem Nachdenken über die Bedeutung des Gespräches der Kinder als mit der leiblichen Sorge für den kleinen Johannes beschäftigt, und zieht durch ihre an Joseph gerichtete Frage diesen selbst wieder in den Kreis des hier von den Kindern mit solcher Lebhaftigkeit verhandelten Gedankens herein. Die aufmerkende Maria ist aber von der Theilnahme an diesem Gespräche der Kinder so ganz hingerissen, daß sie Josephs Kommen gar nicht bemerkt. So bewegt sich alles um denselben Mittelpunkt, und alle einzelnen Personen, von denen eine jede zuvor mit sich selbst oder mit einem andern Gegenstand beschäftigt war, sind erst in diesem Augenblick auf diesen Einen alle zugleich beschäftigenden Inhalt aufmerksam geworden. Dadurch entsteht zugleich eine große Abwechslung in den einzelnen Stellungen, und weil jede Person in diese Stellung erst durch die einheitliche Ursache ihres gegenwärtigen Gefühls gekommen ist, werden wir durch diese Verschiedenheit der äußeren Stellungen auch auf die verschiedene geistige Theilnahme aufmerksam gemacht, mit welcher jede einzelne Person sich dem alle gemeinschaftlich beschäftigenden Gedanken hingibt. So führt uns das Verständniß des äußeren Verhältnisses der einzelnen Personen zu einander zugleich zur Betrachtung und hoffentlich auch zum Verständniß ihres inneren Empfindens und Lebens, und somit wohl auch zum Verständniß der idealen Einheit des Ganzen.

Den geistigen Mittelpunkt bildet offenbar die Schrift des von dem kleinen Johannes dem Christkinde dargereichten Blattes. Am lebendigsten ist dieser Gedanke, der die Aufmerksamkeit aller Personen der Gruppe auf sich gelenkt, von dem Christkinde aufgefaßt. Mit höchster geistiger Lebendigkeit, die in allen Gliedern sich regt, erklärt es dem kleinen Johannes den Inhalt dieser zwei bedeutsamen Worte. Der rasche Sinn des Johannes ist aber von dieser Mittheilung gleichsam gefesselt, alle Glieder vertiefen sich in dem aufhorchenden Auge, womit er die Worte des jugendlichen Weltheilandes gleichsam mit dem Blicke einsaugt, wie die aufblühende Pflanze den ersten Sonnenstrahl. Mit tiefer Innerlichkeit nimmt Maria die Worte der Weissagung in sich auf. Ihre Seele ist über alle Zeit erhaben und blickt in die verborgene, unaussprechliche Tiefe der Wahrheit. Wie in Träumen wird ihr das Verständniß der Wahrheit innerlich klar, während der Mund schweigt und das Auge, statt in die Welt hinauszublicken, in sich schauend in der Tiefe der Seele den Spiegel erblickt, an welchem das Geheimniß der Ewigkeit im Vorübergehen sich abbildet. Ganz anders ist es bei Elisabeth. Diese blickt fragend und denkend in's Leben hinaus. Die Vergangenheit und die Zeugnisse der Geschichte

stehen vor ihrem klaren Blicke, ihre rechte Hand hat die Finger in die Stellung eines Denkenden gebracht, der beim Vergleichen der Gegenwart mit den Zeugnissen der Geschichte zur dialektischen Folgerung gelangt ist, daß hier alle Propheten und alle Erwartungen Israels ihre bestimmte Erfüllung finden werden. Ueber den Frauen aber steht, von Dem, was er sieht und hört, ganz hingerissen, der heilige Joseph. Er fragt nicht und grübelt und zweifelt nicht, er denkt nicht an Vergangenes und Zukünftiges, nur das Eine ist ihm gewiß, was er sieht mit eigenen Augen. Die lebendige Gegenwart ergreift er mit beiden Händen und stützt sich darauf wie auf den Stab, den er in der Hand hält, mit ruhiger, zweifelloser Sicherheit der Empfindung des Herzens. So innig die Theilnahme Aller an dem Alle bewegenden Gedanken ist, so verschieden ist die Art ihrer Auffassung. Mit dem Herzen an der wirklichen Gegenwart sich festhaltend, steht Joseph vor uns als der Mann der unmittelbaren individuellen Empfindung. Nach den beiden Richtungen der Seele, der innerlich aufhorchenden und der nach Außen aufmerksam beobachtenden, steht dasselbe Gefühl, das den einfachen Joseph an der Gegenwart festhält, in das Betrachten der Vergangenheit und in das Sinnen über die Zukunft geschieden vor uns in den beiden Frauen unter ihm. Wieder zur lebendigen Gegenwart vereint haben sich die beiden auseinandergehenden Richtungen der Seele in dem unmittelbaren geistigen Verstehen des höheren Lebens, wie es in empfangender Vernunftanschauung des Johannes und in mittheilender und lehrender Verstandeseinsicht des kleinen Jesus sich darstellt."

„Ausgehend von der äußersten Spitze des Fußes sind wir so der Bewegung der Linien folgend bis zur einheitlichen Ursache dieser äußeren Verschiedenheit der Bewegung vorgedrungen, und von dieser Einen Ursache aus haben wir nach Innen blickend die Verschiedenheit und Stufenfolge der geistigen Ursachen dieser Bewegung in ihrem Verhältniß zur Einheit des gleichen Grundgedankens erkannt. Farben und Licht sind hier einfach zurückgetreten, gleich der umgebenden Landschaft, weil das Hervortreten eines jeden Nebenumstandes der äußerlichen Darstellung nur störend auf den einheitlich abgerundeten Gedanken wirken könnte. Jedes Hervortreten einer einzelnen Figur oder eines einzelnen Theiles würde die gleichmäßige Theilnahme Aller an Einem Gedanken, die ohnehin durch ihre Stellung geistig hinreichend abgestuft ist, nur zerreißen und durch eine bevorzugte äußere Einheit der inneren Einheit Abbruch thun. Daher ist das Licht überall gleich vertheilt, Nichts vorherrschend, Nichts zurückdrängend, und ebenso die Farbe in

natürlicher Harmonie, weder verschwommen noch grell abstechend, sondern in ihren Gegensätzen wieder so abgetont, daß ein durchaus harmonischer Eindruck entsteht und wir ungehindert von der Aufmerksamkeit auf besondere Vorzüge derselben dem Gegenstande allein unsere volle Aufmerksamkeit zuwenden können. Der geistige Inhalt ist es, der hier der Farbe, der Zeichnung und des Lichtes als äußerer Mittel der Darstellung sich mit solcher Meisterschaft bedient, daß wir des Mittels über dem Zweck ganz vergessen, während es doch nur die Wissenschaft im Gebrauche dieser Mittel und ihre harmonische Zusammenwirkung ist, die diesen geistigen Inhalt in solcher Vollendung und inneren Befriedigung des Gedankens vergegenwärtigen konnte."

Wir wollten diese geistreiche Erklärung des Bildes hier so ausführlich wiedergeben, weil uns dieselbe sehr geeignet erscheint, dem Leser vollständig klar zu machen, wie er es anzufangen habe, um den geistigen Gehalt eines Bildes zu erforschen, dadurch der Schönheit des Kunstwerkes sich bewußt zu werden und sich jenen geistigen Genuß zu verschaffen, den das Verständniß der wahren Schönheit mit sich bringt.

Geschichtliche Entwicklung der graphischen Kunst.

§. 92.

Die Malerei bei den Völkern des Orients

können wir nur in aller Kürze behandeln, da einerseits nur sehr spärliche Reste derselben auf uns gekommen, und diese anderseits im Allgemeinen von keinem solchen künstlerischen Werthe sind, daß eine eingehendere Beschäftigung damit sich lohnen könnte.

Wie in der Architektur und Plastik beginnen wir auch hier mit den Völkern des mittleren Asiens, die wir unter der Bezeichnung Euphrat-Völker zusammenfassen können. Da selbstständige Werke der Malerei nicht von allen bekannt sind — von persischer Malerei haben wir gar keine Kunde, — so können wir nur aus den Beschreibungen ihrer plastischen Werke auf den Charakter ihrer Malerei schließen, da die Eigenthümlichkeiten ihrer bildnerischen Darstellungen wohl auch für

die gezeichneten oder gemalten Figuren maßgebend gewesen sein werden.

Aus dem östlichen Asien treffen wir bei den Indern frühzeitig ausgedehnte Wandgemälde in den Tempeln zu Adschunta und Baug, auf denen große Processionen mit Elephanten und der Gestalt des Buddha, Kampfscenen und Jagden in lebhaften Farben, in Roth, Blau, Weiß und Braun dargestellt sind. Daß die Inder lebhafte Farben liebten, ist begreiflich; ist ja Indien das Land der farbenglühenden Natur, das vorzügliche Farbstoffe lieferte, in deren Zubereitung die Inder den Aegyptern weit überlegen waren. Hinsichtlich der Zeichnung dieser Malereien ist eine weiche Linienführung nicht zu verkennen und bei weiblichen Figuren sinnliche Ueppigkeit des Busens und der Hüfte, wogegen Hände und Füße meisterhaft, oft nur zu zierlich, gebildet sind.

Eine auffallende Erscheinung ist, daß die Trimurtis, die Götterdreiheit stets farbig dargestellt wurde: Brahma roth, Vischnu grün, Siwa schneeweiß.

Wie alt diese früheren Malereien sind, ist nicht zu bestimmen. Die spätere Zeit der indischen Kunst pflegt mit Vorliebe die Miniaturmalerei, welche theils mit brillanten Saftfarben ausgeführte Porträts, theils Copieen des sculpturalen Schmuckes des Tempels und Wandgemälde, theils handwerksmäßige Illustrationen zu indischen Dichtungen sind, die keinen Werth haben.

Die Malerei der Chinesen ist geistesarm und ohne alle Fortbildung stets auf derselben Stufe stehen geblieben, während die Kunst der Japanesen eine bedeutende Höhe erreichte. Bei richtigen Umrissen und bemessener Einfachheit machen ihre monochromatischen Zeichnungen einen guten Eindruck. Ist auch der Charakter ihrer Malerei mehr typisch als rein naturalistisch, so haben sie doch in der Darstellung der Thiere, besonders der Pferde Großes geleistet.

Am ältesten ist wohl die Malerei in Aegypten, wenn wir auch nicht mit Görling annehmen können, daß die Aegypter früher gezeichnet als gebaut haben und daß die Malerei auch der Sculptur vorausgegangen sei. Für eine solche Aufstellung können die von Görling angeführten Beweise um so weniger genügen, als er das Alter des Tempels nicht angab, in welchem der Umriß der Reliefsigur sich mit rother Farbe gezeichnet fand. Dieser Beweis gilt eben so viel, als wenn ich daraus, daß sich in unserer Zeit die Baumeister und Bildhauer erst die Pläne und Modelle zeichnen, überhaupt die Uebung der Malerei vor der Architektur und Plastik erweisen wollte! Indeß scheint

uns eine Untersuchung über die Urmalerei Aegyptens eine ziemlich müssige Sache zu sein, da wir selbst von den in historischer Zeit entstandenen Malereien nur wenige Reste kennen, unter denen die Wandmalereien in den Gräbern von Beni-Hassan (Schilderungen aus dem Privatleben) und in den Königsgräbern zu Theben die bedeutendsten sind. Das Wesentliche der Wandbilder ist der Umriß, der mit schattenloser Färbung einfach mit der erforderlichen Localfarbe ausgefüllt wurde. Auffassung und Stil dieser Werke erinnern lebhaft an die Reliefbilder, nur daß bei den Malereien das Gefühl für Modellirung und Rundung der Formen noch schwächer erscheint als bei jenen. Die Figuren sind nach dem Leben umrissen, die Köpfe, besonders der Frauen, zeigen scharfe Profile, sind aber ohne Ausdruck.

Schon diese kurzen Andeutungen liefern uns den Beweis, daß die Uebungen der orientalischen Völker für die Weiterbildung der Malerei ziemlich unfruchtbar bleiben mußten, weßhalb es gerathener erscheint, unsere Schritte hinüber zu lenken nach Europa zu den classischen Völkern und bei denselben zu suchen nach Anknüpfungspunkten für die christliche Malerei, welche das Höchste geleistet.

§. 93.

Die Malerei bei den Griechen.

Als wir in der Geschichte der Plastik von den Leistungen der Griechen auf dem Gebiete der Bildhauerei sprachen, mußten wir anerkennen, daß die Hellenen jene Kunst zur höchsten Vollendung gebracht hatten und daß die von denselben erreichte Formenschönheit für alle Zeiten mustergiltig bleiben werde. Nicht so weit haben es die Griechen in der Malerei gebracht, da die griechische Kunst ihrem ganzen inneren Entwicklungsgange gemäß eben eine plastische sein mußte, weßhalb auch erst in späterer Zeit die Malerei ihre Entwicklung fand, erst dann, als das Göttersystem nach allen Seiten hin seinen künstlerischen Abschluß gefunden hatte und man daran ging, die Darstellung des Menschenlebens, seiner realen Erscheinung nach, der Götterwelt gegenüber zu stellen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die Malerei Darstellungen aus dem Kreise der Götter ganz bei Seite ließ, vielmehr bildeten der Göttermythus und die Heroensage zunächst den Inhalt der malerischen Darstellungen. Aber die für die Verehrung des Volkes bestimmten Göttergestalten zu schaffen, war ausschließliches

Vorrecht der Plastik und so mußte sich die Malerei zuletzt auf die Schilderungen des geschichtlichen Lebens und der Erscheinungen und Zustände des Tages beschränken. Haben aber die Griechen in der Malerei auch nicht jene hohe Stufe der Vollendung wie in der Plastik erstiegen, so zeigen doch schon die Vasengemälde von einer unerschöpflichen Fülle künstlerischer Motive, von einer erstaunlichen Kraft der malerischen Phantasie, von einem großen Geschick für Anordnung und Composition. Aber in Bezug auf die Ausführung suchten die griechischen Künstler nicht die eigentlich malerischen Wirkungen der Luft, des Lichtes, des Schattens, des Helldunkels zu erzielen, was Alles erst dem vertiefteren Sinne späterer Zeiten verständlich wurde, sondern es blieb auch hier das plastische Wesen, der Umriß, die Form der Gestalten die Hauptsache.

Haben wir oben das Gebiet der griechischen Malerei kurz angedeutet, so müssen wir hier noch bemerken, daß den Griechen die Fresco-,[1]) Tempera- und enkaustische Malerei bekannt war, wozu in der späteren Zeit noch die Mosaikmalerei hinzukam, die ihre Gestalten aus einzelnen, verschiedenen Stiften zusammensetzte. Selbst bei Wachsmalereien kam diese musivische Manier in Anwendung, indem man gerollte farbige Wachsstifte senkrecht nach Maßgabe der Zeichnung neben einander stellte, bis die eingerahmte Tafel bedeckt war. Dann wurde das Bild mit dem Cestrum (Brenngriffel) geebnet und fest verschmolzen. Da man auch in Elfenbein die Farben einbrannte, um die mit dem Griffel gerissene Zeichnung zu füllen, so kann selbst von Niellobildern bei den Griechen gesprochen werden.

Verfolgen wir nun die geschichtliche Entwicklung der griechischen Malerei etwas näher, so müssen wir vorerst gegen Görling die Bemerkung uns erlauben, daß wir zwar nicht wissen, welche Perioden der Baukunst und Sculptur er ansetzt, daß wir aber nach unserer Periodenabtheilung in der Sculptur nicht auch die gleichen Perioden für die Malerei ansetzen können. Denn während die Lade des Kypselos wahrscheinlich noch in's achte Jahrhundert fällt und jedenfalls schon im siebenten Jahrhundert bedeutende Sculpturwerke entstanden, können wir erst im fünften Jahrhundert den Beginn einer eigentlichen Malerei erkennen in dem Auftreten des Thasiers Polygnotos, welcher wahrscheinlich durch Kimon um das Jahr 462 nach Athen

---

[1]) Görling dagegen sagt, die eigentliche Frescomalerei sei nicht geübt worden, sondern es wurden Tafelgemälde in die Wandbekleidungen eingesenkt, um mit denselben eine Fläche zu bilden.

berufen worden war. Freilich war Polygnot schon ein Meister in seiner Kunst, die sich um diese Zeit auf einer Höhe der Entwicklung befand, auf die sie sich erst nach mancherlei Vorübungen erschwingen konnte.

Was nun über diese ersten Anfänge und Vorübungen von den griechischen Schriftstellern uns überliefert ist, läßt sich in Folgendem zusammenfassen. Die Zeichnung begann damit, daß man die Schatten umschrieb, welche die Dinge werfen, wenn die Sonne sie bescheint. So habe der Samier Saurias den Schattenriß eines in der Sonne stehenden Pferdes, der Sikyonier Kraton den eines Mannes und einer Frau, und die Korintherin Kore den auf die Wand fallenden Schattenriß ihres Geliebten nachgezeichnet, was dann ihren Vater Butades, den Erfinder der Thonplastik, veranlaßt habe, solche Schattenbilder auf Thongefäßen nachzubilden, deren erstes Urbild noch in später Zeit in Korinth aufbewahrt wurde. Historisch werden der Aegyptier Philokles und der Korinther Kleanthes für die Zeichnung des linearen Umrisses, worauf der Korinther Aridikes [1]) und der Sikyonier Telephanes weiter fortschritten, indem sie durch Linien innerhalb des Umrisses eine Rundung der Körper erstrebten, während Ekphantos [2]) aus Korinth zuerst den Umriß mit Farben ausgefüllt haben soll, die er aus zerriebenen Thongeschirren gewann (colore testae tritae), sagt Plinius, dem wir hier gefolgt sind. (Vergleiche Chrestomathia Pliniana von Urlichs, Seite 339.)

Dann traten die Monochromatisten auf, deren Zeitalter Plinius nicht anzugeben vermag, nämlich Hygiänon, Dinias, Charmadas und Eumarus aus Athen, der zuerst Mann und Weib in der Malerei unterschieden und es gewagt hat, alle Gesichtszüge nachzuahmen. Wie er Mann und Weib unterschieden, sagt uns Plinius nicht; wir werden darum wohl aus den älteren Vasenbildern abnehmen dürfen, daß das Verdienst des Eumaros darin besteht, die Frauen heller und die Männer dunkler gemalt zu haben. Einen weiteren Fortschritt machte Kimon aus Kleonä, von welchem Plinius berichtet: hic catagrapha invenit hoc est obliquas imagines et varie formare vultus, respicientes, suspicientes vel despicientes, articulis membra distinxit, venas protulit praeterque in veste rugas et sinus invenit. Ueber den Ausdruck catagrapha, sagt Görling, ist viel gestritten worden. Da aber Plinius selbst den Ausdruck mit „obliquas imagines" erklärt,

[1]) Ardikes?

[2]) Kleophantes?

der Ausdruck „obliquus“ aber stets unser „im Profile“ bedeutet, so kann darüber kein Streit sein. Fassen wir die ganze Charakterisirung der Zeichnungsart des Kimon durch Plinius zusammen, so können wir sagen, derselbe habe mehr Naturwahrheit und auch eine perspectivisch richtige Zeichnung angestrebt, Neigung und Bewegung in seine Gestalten gebracht und für den Faltenwurf Sorge getragen.

Damit sind wir denn bis zu jenem Zeitalter gekommen, wo die Malerei schon manche Blüthen zu entfalten und in Athen die Geschichtsmalerei sich zu entwickeln begann. Es ist dieses die Zeit des **Phidias**, der selbst auch Maler gewesen sein soll, dessen Bruder (oder Neffe?) **Panänus** die Kunst einen bedeutenden Schritt weiter geführt hat, indem er in völlig naturgetreuer Auffassung die Schlacht bei Marathon als Wandgemälde darstellte und die Anführer der beiden kämpfenden Heere so naturwahr zeichnete, daß sie sogleich erkannt werden konnten. Daß um diese Zeit die Malerei schon ziemlich in Blüthe stand, möchte auch der Umstand beweisen, daß zu Korinth und Delphi schon ein Wettkampf angeordnet ward, bei dem Panänos mit Timagoras von Kalkis (auf Euböa) um die Palme stritt, aber von diesem überwunden ward. Welches der Gegenstand der Darstellung war, ist jedoch nicht angegeben. Außer diesen beiden Malern lebten um diese Zeit (vor der neunzigsten Olympiade, also noch vor 420 v. Chr.) Polygnotus und Mikon, die also Zeitgenossen des Panänos und auch des Phidias waren. In der Zeit also, wo die Sculptur ihren Gipfelpunkt erreicht, wo deren Wunderwerke: der Olympische Zeus und die kolossale Athene Parthenos entstanden, beginnt die griechische Malerei erst Geltung zu gewinnen, aber noch nicht in selbstständiger Weise sich zu entfalten, sondern, zu großen monumentalen Zwecken verwendet, erscheint sie noch durchaus in Abhängigkeit von der Architektur.

Polygnotos, der Freund des Kimon, ist es nun vor Allen, der mehrere öffentliche Bauten in Athen mit Gemälden schmückte. Während Aristoteles ihn rühmt als den Maler fester und würdevoller Charaktere und Quintilian hervorhebt, daß sein alterthümlich einfaches Colorit, seine strengen Anfänge die Keime naher Größe anzeigen, sagt uns Plinius, daß er zuerst weibliche Körper mit durchschimmerndem Gewande gemalt, ihnen bunte Kopfbedeckungen gegeben (capita earum mitris versicoloribus operuit) und zuerst der Malerei sehr viel genützt habe, indem er es unternahm, den Figuren den Mund zu öffnen und in demselben die Zähne erscheinen zu lassen[1]) und den steifen

[1]) d. h. wohl, er hat zuerst einen lachenden Kopf gemalt.

Gesichtsausdruck zu mildern und verschiedene Gesichtszüge darzustellen. Wir sehen daraus, daß vorher, wie in der älteren Sculptur, so auch in der älteren Malerei der Mund geschlossen und eine steife Gesichtsbildung (vielleicht den ägyptischen Gebilden nachgeahmt) herrschend war. Polygnotos hat demnach wirklich einen großen Umschwung und Fortschritt in der Malerei herbeigeführt nicht bloß durch diese Veränderungen, sondern vor Allem durch das Ausdrucksvolle und die geistige Bedeutung der Gestalten, also durch die Darstellung des über die Natur hinausgehenden Idealen.

Der Gegenstand seiner Tafelgemälde war den homerischen Gesängen und der Heldensage entlehnt, aus welch' letzterer er in der sogenannten Poikile (einer großen Säulenhalle) zu Athen Kämpfe der Athener gegen die Lakedämonier, des Theseus gegen die Amazonen und Scenen aus dem trojanischen Kriege darstellte. Mit ihm malte Mikon, und zwar um Lohn, und Beide gemeinsam schmückten den Tempel der Dioskuren (des Kastor und Pollux) mit Darstellungen aus der Heldensage. Noch mehrere andere Gemälde sind von ihm bekannt gewesen, keines jedoch wurde so gerühmt wie jene Bilder, mit denen er die *Λέσχη* (das Versammlungshaus der Knidier) zu Delphi schmückte. Hier hatte er die Einnahme Ilions und des Odysseus Gang in den Hades geschildert in großen Wandgemälden, die Pausanias (10, 25—31) ausführlich beschreibt. Wir wollen die von diesem Schriftsteller entworfene Schilderung über jenes Bild hier anführen, auf welchem der Künstler das eroberte und rauchende Troja und die Griechen am Ufer des Hellespont darstellte, wie sie, von Beute und Gefangenen umringt, zur Abfahrt sich rüsten.

„Sinnvoll, schreibt Paus. 10, 25, hatte der Künstler hier den gruppenreichen Vordergrund mit der Verödung von Troja contrastirt, dessen verwüstete Straßen durch die eingerissenen Mauern gesehen wurden. Des Menelaus Schiff steht an dem Ufer schon zur Abfahrt bereit, und man erblickte in seiner Nähe die Helena, die Ursache des Krieges, von verwundeten Trojanern umringt; und in einer andern Gruppe griechischer Fürsten die Kassandra, die Meisten in dumpfem Schweigen begriffen, den einzigen Neoptolemos ausgenommen, welcher noch einige Trojaner verfolgt und tödtet. Auf einer anderen Seite der Lesche war der Eingang der Unterwelt in dem Reiche der Nacht abgebildet mit Odysseus an dem Ufer des Acheron und dem Tartaros voll grausender Strafen und Elysion mit seligen Schatten angefüllt. Auf dem ersten dieser beiden Gemälde waren über hundert, auf dem andern über achtzig Figuren vorgestellt; jeder war nach altem Gebrauch

der Name beigeschrieben." Berühmt war auch seine Polyxena, von welcher gesagt wurde: in ihren Augenlidern liege der ganze trojanische Krieg.

Alle diese Bilder waren colorirte Umrißzeichnungen auf farbigem Grunde, d. h. es waren Zeichnungen nicht mit dem Pinsel, dessen Gebrauch erst Apollodoros (Ol. 94) erfand, sondern mit dem Griffel, mit dem man die Umrisse in die mit Farben überzogene Tafel eintrug; die Farben aber wurden in breiten Massen und ohne viele Verschmelzung mit dem Schwamme aufgetragen. Die Farben waren nur vier: weiß, schwarz, gelb und roth, mit denen sich die Künstler bis auf Apelles (also selbst Zeuxis noch) begnügten. Erst in späterer Zeit kamen die glänzenderen Farben, der Saft der Purpurschnecke, der Zinnober, das Grün aus Kupferbergwerken und die blaue Smalte dazu, die alle nur in Wasser zerlassen und mit Leim oder Gummi gemischt wurden.

Obgleich diesen Bildern alle Perspective fehlte und der Wechsel von Licht und Schatten an ihnen vermißt wird, so wird doch Composition, Kraft der Bewegung und des Ausdrucks an ihnen gerühmt und sie fanden so viel Anerkennung, daß Polygnotos um derselben willen von den Amphiktyonen für würdig erklärt wurde, auf öffentliche Kosten forthin unterhalten zu werden.

Außer Polygnotos waren auch sein Vater Aglaophon und dessen gleichnamiger Enkel als Maler berühmt. Dem Letzteren wurden zwei Gemälde zugeschrieben, die den Alkibiades als Sieger in den Kampfspielen darstellten. Von Mikon aus Aegina ist schon erwähnt worden, daß er an der Ausschmückung der Poikile und des Dioskurentempels betheiligt gewesen, weßhalb hier nur noch bemerkt wird, daß demselben besonders die Zeichnung von Pferden gelungen sein soll. Auch noch ein anderer Mikon, mit dem Beinamen Minor, wird von Plinius erwähnt, dessen Tochter Timarete gleichfalls eine geschickte Malerin war.

Noch mehrere Nachfolger Polygnotos' führt Plinius auf, die indeß nicht so berühmt waren, daß man sich dabei aufhalten sollte, da man vielmehr zu den Gestirnen am Himmel der Kunst (ad lumina artis) eilen müsse. Unter diesen glänzt vor Allen der Atheuer Apollodorus in der dreiundneunzigsten Olympiade (408 v. Chr., also gen Ende des peloponnesischen Krieges). Wir führen indeß vorher noch an den Agatharchos, einen Zeitgenossen des Aeschylos, der selbstständig als Decorationsmaler, auch für den schon beginnenden Luxus des Privatlebens auftrat und dem Aeschylus bei Einrichtung seiner

Bühne behilflich war. Er machte die ersten Versuche der Bühnenmalerei und soll auch eine Schrift hierüber verfaßt haben. Noch mehr aber glänzt in der That Apollodorus, der Skiagraph genannt, weil ihm die Erfindung des Pinsels, aber auch vorzugsweise die Vertheilung des Lichtes und Schattens zugeschrieben wurden. „Hic primus species exprimere instituit,“ schreibt Plinius, unter welcher Bezeichnung nichts Anderes verstanden sein kann, als der sinnliche „Schein der Gestalten“, welcher durch Licht und Schatten bewirkt wird. Sonach ist Apollodorus der Erste, der eine eigentlich malerische Wirkung erzielte. Ob Plinius mit der weiteren Bemerkung: „neque ante eum tabula ullius ostenditur quae teneat oculos“ sagen will, daß Apollodorus zuerst Bilder fertigte, welche die Augen geöffnet hielten, ist uns nicht klar, da dieses Verdienst schon dem Kimon aus Kleonä zugeschrieben wurde.

Nach dem peloponnesischen Kriege wurde die Malerei in Athen sehr wenig gepflegt, machte aber in der sogenannten jonischen Schule in Kleinasien bedeutende Fortschritte, die auf der von Apollodorus betretenen Bahn fortging und vorzüglich auf eine vollendetere Farbengebung, eine bessere Modellirung und eine täuschend wahre Form der Gestalten Bedacht nahm. Die Hauptmeister dieser Schule sind Zeuxis und Parrhasios. Daß Zeuxis aus Heraklea in des Apollodoros Fußstapfen getreten, hebt Plinius ausdrücklich hervor in den Worten: in die von diesem (Ap.) geöffneten Hallen der Kunst trat Zeuxis ein im vierten Jahre der fünfundneunzigsten Olympiade, also im Jahre 397 vor Christo. Ebenso ersehen wir aber auch aus dem Berichte des nämlichen Schriftstellers, daß Zeuxis seinen Lehrer weit überholt habe, indem dieser vergeblich gegen Zeuxis schrieb, daß er als ein Dieb von dem an ihm (Ap.) begangenen Raube reich geworden sei. Reichthum hatte aber Zeuxis nicht durch den Verkauf seiner Gemälde erworben, da er dieselben, weil er sie selbst für unbezahlbar hielt, verschenkte, dafür aber Gegengeschenke annahm, die ihm zu einem beträchtlichen Vermögen verhalfen, dessen Besitz er durch seine Kleidung zeigte, indem er bei den olympischen Spielen in einem Purpurgewande erschien, auf dessen Saume sein Name in Gold gestickt war.

Unter den Gemälden des Zeuxis heben wir besonders jene hervor, die wegen ihrer Idealität einen hohen künstlerischen Werth beanspruchen, nämlich seine für den Heratempel auf dem launischen Vorgebirge aus Auftrag der Krotoniaten gemalte Helena, ein Ideal der weiblichen Schönheit, zu dessen Entwurf ihm die Krotoniaten die schönsten Mädchen sandten, aus denen er sich fünf auswählte als

Modelle, um die Schönheiten, durch die jede einzelne ausgezeichnet war, zu einem idealen Gesammtbilde zu vereinigen. War diese Helena ein Ideal weiblicher Schönheit, so stellte er in der Penelope die höchste Idee keuscher Sittsamkeit dar. Auch einen Athleten hat er gemalt, den er selbst so hoch hielt, daß er meinte, er werde eher einen Neider als einen Nachahmer finden. Als besonders herrlich wird auch gerühmt seine Darstellung des von den Göttern umgebenen thronenden Jupiters und des schlangentödtenden Herakles. Daß er trotz seiner idealen Auffassung auch völlig naturgetreu malen konnte und dem vollsten Realismus Ausdruck zu verschaffen wußte, ersehen wir aus der von Plinius mitgetheilten Sage, daß er im Wettstreite mit Parrhasios Trauben in solcher Naturwahrheit malte, daß die Vögel daran gepickt haben, wogegen Parrhasios über dieselben einen Schleier malte in so täuschender Weise, daß Zeuxis selbst denselben für einen wirklichen Schleier hielt und darum dem Parrhasios selbst die Palme des Sieges zuerkannte. Als Beweis für die Realität seiner Kunst kann auch die ziemlich alberne Erzählung gelten, daß er vor Lachen über ein von ihm gemaltes altes Weib gestorben sei.

Haben wir bisher den Ruhm des Zeuxis verkündet, so dürfen wir anderseits auch nicht verschweigen, was man an seinen Figuren zu tadeln fand. Plinius sagt nämlich, man tadle an ihm, daß er die Köpfe zu groß mache und die Glieder zu sehr hervortreten lasse.

Als Zeitgenossen und Nebenbuhler des Zeuxis werden genannt Timanthes, Androkydes, Eupompos und Parrhasios. Von dem Wettstreite des Letzteren mit Zeuxis war bereits die Rede; wir sehen daraus den Realismus seiner Kunst, der sich auch in der feinen Durchbildung der Form erkennen läßt, und sich nicht minder auch in seinen Charakterbildern aus dem gewöhnlichen Leben ausspricht. Welche Bedeutung Parrhasios [1]) für die Weiterführung der Malerkunst hatte, können wir abnehmen aus Dem, was Plinius von ihm rühmt: „Er führte zuerst die Proportionslehre (symmetriam) in die Malerei ein, verlieh dem Gesichte Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaar Eleganz, dem Munde einen sanften Reiz und trug nach dem Bekenntnisse der Künstler in den Contouren (in liniis extremis) die Palme davon." Auch bewunderte man an ihm seine genaue Beobachtung der zartesten Verhältnisse, die saubere Ausführung aller einzelnen Theile, sowie die meisterhafte Ausprägung des psychologischen Aus-

[1]) aus Ephesus.

drucks, wogegen er in der anatomischen Behandlung weniger sorgfältig gewesen sein soll.

Er war ein sehr fruchtbarer Künstler und Plinius führt eine Reihe seiner Gemälde auf, aus denen wir ein Charakterbild des athenienſischen Volkes, einen Perseus, und zwei seiner berühmtesten Bilder hervorheben, nämlich einen im Wettlauf sich so anstrengenden Hopliten, daß er zu schwitzen scheint, und einen anderen, den man Athem holen zu hören glaubt. Unter den Scenen heroischen Lebens werden besonders der erkünstelte Wahn des Odysseus und der jammernde Philoktet auf Lemnos gerühmt.

Ueber des Künstlers persönlichen Charakter bemerkt Plinius, daß er sehr stolz und übermüthig war, sich allerlei Beinamen zueignete und sich selbst in Versen als Fürsten der Kunst bezeichnete. Bei dieser Selbstüberschätzung mußte es ihm begreiflicherweise schwer fallen, daß er im Wettstreit mit **Timanthes** aus Samos unterlag in einem Gemälde, das den Wettkampf des Ajax und Odysseus um die Waffen des Achilles darstellte, welche dem Odysseus zugesprochen wurden. Nur gekränkter Ehrgeiz konnte den Parrhasios zu der Aeußerung hinreißen, „es thue ihm leid, daß Ajax abermals von einem Unwürdigen besiegt sei." Daß **Timanthes**, der indeß nicht mehr zur jonischen Künstlerschaft gehörte, durchaus kein Unwürdiger, sondern ein durch Reichthum der Phantasie und Tiefe der Auffassung ausgezeichneter Künstler gewesen, beweist uns nicht nur das Lob des Plinius, der ihm plurimum ingenii (glückliche Erfindungsgabe) zuschreibt, sondern vor Allem sein im Alterthum so hoch gerühmtes Bild: die Opferung der Iphigenia in Aulis, in welchem er den Ausdruck theilnehmender Trauer und Klage (in Kalchas, Ulysses) meisterhaft gesteigert und den höchsten Vaterschmerz in Agamemnon durch Verhüllung des Hauptes ergreifend ausgedrückt hatte. Wir führen noch an, daß das Alterthum von seinen Werken urtheilte, daß sie mehr errathen ließen, als sie wirklich ausdrückten, nicht bloß, weil sie nur Ideales darstellten, sondern auch weil so reiche Motive in ihnen niedergelegt waren.

Der jonischen Schule stand jene von **Sikyon** gegenüber, die ihr Hauptverdienst in wissenschaftlicher Durchführung und in höchster Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung fand. **Begründer** derselben ist **Eupompus**, welcher seine Kunst der Schilderung der Wettkämpfe gewidmet zu haben scheint, während sein Schüler **Pamphilus** das Haupt der Schule wurde (um 360 vor Christo) und durch seine wissenschaftlichen Kenntnisse großen Einfluß auf die Kunst übte. Er war ja (nach Plinius) der Erste, welcher bei seiner Thätigkeit als Maler

eine gründliche wissenschaftliche Bildung besaß und besonders in der Arithmetik und Geometrie ausgezeichnet bewandert war. Vermöge seiner Kenntnisse konnte er seine Kunst methodisch und mit theoretischer Einsicht lehren, was er aber um keinen geringeren Preis, als um ein Talent (circa fünfzehntausend Thaler unseres Geldes) that nach der Erzählung des Plinius. Diesen Lohn gaben ihm Apelles und Melanthius. Durch Pamphilus gelangte die Zeichnungskunst zur Aufnahme unter die liberalen Bildungsmittel.

Melanthius war in der Anordnung der Gemälde vorzüglich, machte sich um das Colorit sehr verdient und gehörte zu den vier Malern (Apelles, Echion,[1]) Nikomachos), die nur vier Farben gebrauchten.

Als ein anderer Schüler des Pamphilus wird ferner Pausias aus Sikyon erwähnt, der die Felder der Zimmerdecken zuerst mit Malereien, zumeist mit Knabengestalten, auch Blumen und Arabesken geziert haben soll, womit auch seine Meisterschaft in Blumenstücken zusammenhing. Besonders beliebt war sein Bild des Blumenmädchens Glykera, das er sitzend und mit einem Kranze darstellte, welches Bild unter dem Namen „die Kränzeverkäuferin" (stephanoplocos) bekannt war. Eine Copie dieses Bildes hatte L. Lucullus an den städtischen Dionysien zu Athen um zwei Talente angekauft! Pausias fertigte aber auch größere Gemälde, wie das Stieropfer an dem Porticus des Pompejus beweist, an welchem sich eine große Kunstfertigkeit zeigt, indem er den Stier von Vorne und nicht von der Seite darstellte, was eine große Kunst der Verkürzung voraussetzt. Ebenso geschickt war dieser Künstler auch in der enkaustischen Manier, in welcher er zuerst zur Berühmtheit gelangt sein soll (primum in hoc genere nobilem.)

Nach Pausias glänzte in der einhundertundvierten Olympiade (364 v. Chr.) besonders Euphranor aus einem Orte am Isthmus, der in allen Künsten und in jeder Art der Malerei ausgezeichnet war, dessen vorzüglicher Ruhm aber in der feineren Durchbildung der Heroen und Göttergestalten bestand.

Gleichzeitig mit ihm war Kydias aus der Insel Kytheos und des Euphranor Schüler Antidotus, der nicht so fast durch seine Gemälde, als vielmehr durch seinen Schüler **Nikias** aus Athen berühmt wurde, welcher mit besonderer Sorgfalt Frauengestalten malte und durch sorgfältige Vertheilung von Licht und Schatten seine Malereien aus der Fläche hervortreten zu lassen verstand. Plinius ver-

[1]) Von Echion wird besonders das Bild einer Neuvermählten hervorgehoben.

zeichnet mehrere Werke dieses Künstlers, von denen wohl das Todtenopfer Homer's zu Athen das berühmteste war, während dessen Verfertigung er Essen und Trinken vergessen haben soll. Er wollte es nicht einmal um sechzig Talente verkaufen, sondern schenkte es seiner Vaterstadt. Auch war Nikias ein vortrefflicher Thiermaler, ganz besonders soll ihm die Darstellung der Hunde gelungen sein.

Die Lebenszeit dieses Nikias kann nicht ganz genau angegeben werden, da Plinius nur bemerkt, daß Praxiteles sich der Hilfe des Nikias bediente. Ob aber dieser nämliche oder ein anderer Nikias es sei, der in der einhundertundzwölften Olympiade erwähnt werde (332 v. Chr.), dieß sei nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden. Da nun Praxiteles von Plinius in die einhundertundvierte Olympiade gesetzt wird, also 364 v. Chr., so ist recht wohl die Annahme möglich, daß Nikias noch um 332 thätig war. Wie dem aber auch sein mag, es wird wenig verschlagen.

Wir sind nun bereits bis mitten in die Lebenszeit Alexander's des Großen und damit zu jener Zeit gekommen, in welcher die griechische Malerei zur höchsten Blüthe gebracht wurde durch Apelles (wahrscheinlich aus Kolophon), [1]) von dem Plinius sagt, daß er Alle, die vor ihm lebten und die nach ihm noch kommen werden, übertraf. Als Schüler des Pamphilus gehörte Apelles zunächst der sikyonischen Schule an, vereinigte aber mit den Vorzügen dieser auch die Vorzüge der jonischen Schule, so daß er der berühmteste Maler des Alterthums wurde. Da wir als Charakteristik der jonischen Schule sinnlichen Reiz und getreue Naturnachahmung hervorheben können, während die sikyonische Schule durch wissenschaftliche Bildung und höchste Genauigkeit der Zeichnung berühmt ist, so ist damit auch das Wesen der Malerei des Apelles bezeichnet, dessen Werken überdieß als besonderer Vorzug noch eine vorzügliche Anmuth zugeschrieben wird. Er allein hat für die Malerei mehr geleistet als alle Andern zusammen, sagt Plinius, und zwar nicht allein durch seine Werke, sondern auch durch seine Schriften über diese Kunst. Dadurch, daß er tiefer in das wahre Wesen der Malerei eindrang und seinen Werken ein reicheres und mannigfaltigeres Leben einzuhauchen verstand, gewann er besonders die Gunst Alexander's des Großen. Weil nun Alexander wahrscheinlich einige Jahre nach seinem Regierungsantritt den Apelles kennen lernte, wird auch des Künstlers Blüthezeit von Plinius in die einhundertundzwölfte Olympiade (332 v. Chr.) gesetzt, während von Anderen der-

[1]) Nach Plinius stammt er aus Kos, bei Suidas heißt er der Ephesier.

selbe in der einhundertundsiebenten Olympiade, also schon 352 v. Chr. erwähnt wird, so daß also Nikias jünger ist als Apelles, dessen Jünglingsjahre in den Beginn der Regierung Philipp's von Macedonien fielen.

Bezüglich des Charakters dieses Meisters sagt uns Plinius: „Fuit autem non minoris simplicitatis quam artis." So sehr aber auch seine Kunstfertigkeit gerühmt wird, so stand er doch in der Composition dem Melanthius nach und wurde in dem Ausdrucke der verschiedenen Abstände und der Perspective (de mensuris, in symmetria; Chrest. Plin. ed. Urlichs, pag. 355 cfr. pag. 365) übertroffen von Asklepiodorus, seinem Zeitgenossen, der die zwölf großen olympischen Götter dargestellt hat. Demgemäß scheint seine Stärke in der Verbindung der feinsten Formgebung mit dem zarten Schmelze des Colorits und edler seelenvoller Auffassung bestanden zu haben, woraus die an seinen Bildern gerühmte Anmuth hervorging. Ueber die feine Formengebung und Linienführung gibt uns Aufschluß der von Plinius erzählte Wettstreit des Apelles mit seinem Zeitgenossen Protogenes, der zu Rhodus lebte, wo ihn Apelles besuchte. Da Protogenes sich nicht zu Hause befand, fragte eine alte Frau den Apelles, von wem sie demselben bei seiner Rückkehr Etwas entrichten sollte. Apelles erwiderte: „Von Dem!" ergriff dabei den Pinsel und führte mit der Farbe auf einer zum Malen vorbereiteten Tafel eine Linie von höchster Feinheit aus. Protogenes soll nach seiner Rückkehr sogleich an der Feinheit der Linie den Apelles erkannt haben, zeichnete dann mit einer andern Farbe eine noch feinere Linie und gab der alten Frau den Auftrag, den Apelles, wenn er wieder käme, zu fragen, wer wohl diese feinere Linie gezeichnet habe." Apelles habe sodann mit einer dritten Farbe eine noch feinere Linie gezeichnet, worauf sich Portogenes für besiegt erklärte. Zu dieser Vollkommenheit hatte er es gebracht durch seine fortgesetzte Uebung, da er keinen Tag vorüber gehen ließ, „ut non liniam ducendo exerceret artem."

Seine Werke betreffend, so soll er ganz besonders ausgezeichnete Porträts geliefert haben, weßhalb auch Alexander der Große von keinem Andern als von Apelles gemalt sein wollte. Der Meister malte ihn auch mehrmals. Einmal aber stellte er ihn dar mit dem Blitz in der Hand für den Artemistempel zu Ephesus (um 20 Goldtalente = 200 Talente Silbers = 300000 Thaler), ein Bild, dessen Eindruck so gewaltig war, daß der König im Hinblicke auf dasselbe sagte, es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles. Plinius führt eine Reihe von Porträts auf und sagt, daß er auch Bilder von Sterbenden angefertigt habe.

Welche von seinen Bildern die berühmtesten sind, ist nicht leicht zu sagen. Jedenfalls aber gehört zu den Meisterwerken seiner Kunst seine aus den Meereswogen hervorsteigende Aphrodite, welche Ἀναδυομένη genannt und von griechischen Dichtern in Versen verherrlichet wurde. So sind in der Anthologie 4, 12 ff. noch fünf Epigramme enthalten, von denen das des Leonidas aus Tarent lautet:

„Sieh, wie so eben ihrer Mutter Schooß entfloh'n
Der Liebe Göttin, Kypria, von weichem Schaum
Noch rieselnd, hold und reizend hier Apelles' Hand
Gemalt nicht, nein, beseelt und lebend abgedrückt."

Nach dem Berichte des Strabo (14, p. 657) erließ Augustus den Bewohnern von Kos, in deren Asklepiostempel das Gemälde aufgestellt war, einen Theil der Abgaben (ἑκατὸν ταλάντων) für dieses Bild, das er als Kunstschatz nach Rom brachte und in dem Tempel Cäsar's auf dem Forum aufstellte. Noch ein anderes Bild der Aphrodite hatte Apelles begonnen, starb aber vor der Vollendung desselben, und da kein Künstler sich fand, der die Contouren auszufüllen sich getraute in der von Apelles begonnenen Weise, so blieb es auch unvollendet. Allen seinen Werken aber, sagt Plinius, werden von Denjenigen, die in der Kunst mehr erfahren sind, vorgezogen der reitende König Antigonus und die von einem Chore opfernder Jungfrauen umgebene Diana, durch welch' letztere Darstellung Apelles Homer's Schilderung des gleichen Gegenstandes übertroffen habe. (Hom. Odyss. VI. 102.)

Ein Zeitgenosse des Apelles war Aristides aus Theben, der besonders in Darstellung der Gemüthsaffecte des Schmerzes, der Leidenschaft, der Rührung ausgezeichnet, in der Farbengebung aber minder tüchtig war. Er malte besonders Schlachten und Scenen, wie sie bei Eroberungen vorzukommen pflegen. Ein Gemälde, das den Kampf der Macedonier mit den Persern darstellte, umfaßte über hundert Figuren; sein Meisterstück war aber die Trauerscene einer eroberten Stadt und die Hauptgruppe darauf eine sterbende Mutter, zu deren Brust ein Kind kriecht, das aber von ihr abgewehrt wird, damit es nicht Blut statt Milch trinke. Alexander der Große hatte dieses Bild in seine Geburtsstadt Pella gebracht. Auch wird von ihm erwähnt ein Bild, auf welchem ein Greis mit einer Leier dargestellt ist, der einen Knaben unterrichtet, und dann das Bild eines Kranken (nach Strabo des Herakles im Gewande des Nessos), das außerordentlich gerühmt wurde (sine fine laudatum).

Noch größeren Ruhm erlangte um dieselbe Zeit der schon oben

genannte **Protogenes** aus Kaunos in Karien, der bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahre hin mit gemeiner Arbeit sich gegen die Armuth schützen mußte. Als der edle Apelles dieses erfuhr und den Werth seiner Kunst erkannte, kaufte er, um ihn vor der Verkennung seiner Mitbürger zu bewahren, demselben für eine ihm offerirte bedeutende Summe einige Gemälde ab und suchte den Verdacht zu erwecken, als wolle er sie für seine eigenen ausgeben. Dieses erwarb dem armen Manne einen Namen bei seinen Landsleuten. Das Meisterwerk seiner Kunst ist der Jalysos, vor dem selbst Apelles in höchster Bewunderung stand. Jalysos war der Gründer der gleichnamigen Stadt auf Rhodus. Protogenes stellte ihn dar als Jäger mit einem keuchenden Hunde zur Seite und soll sieben Jahre an diesem Bilde gearbeitet haben. Wie Plinius berichtet, konnte sich Demetrios Poliorketes, als er Rhodus belagerte, nicht zu einem Angriffe der Stadt auf jener Seite entschließen, wo, wie er wußte, jenes Gemälde sich befand, und so entging dem Beschützer der Malerei der Sieg. Protogenes hatte damals seine Werkstätte in einem kleinen Garten außerhalb der Stadt, auf einem großer Gefahr ausgesetzten Punkte; arbeitete aber gleichwohl an seinen angefangenen Arbeiten ruhig weiter, da er ja wußte, daß der König mit den Rhodiern und nicht mit den Künsten Krieg führe. Auf diese Aeußerung hin schickte ihm der König eine besondere Wache zum Schutze, besuchte ihn selbst und sah ihm zu bei der Uebung seiner Kunst. Unter diesem königlichen Schutz fertigte er während des Waffengeräusches jener Belagerung seinen ruhenden Satyr, der sich auf eine Säule stützte und eine Flöte in der Hand hatte.

Damit hätten wir denn die hervorragendsten griechischen Meister der Malerkunst kennen gelernt bis auf einige Wenige, die wir noch anführen wollen. Zuerst nennen wir noch den wegen der Lebendigkeit der Phantasie bewunderten **Theon** von Samos, der den wahnsinnigen Orestes und den Kytharöden Thamyris malte, ferner **Aëtion**, von dem die Darstellung der Vermählung Alexanders mit der Roxane stammt. Diesen ist noch anzureihen des Aristides Sohn und Schüler **Nikomachos**, der mit großer Schnelligkeit bedeutende Werke schuf, wie einen Raub der Proserpina, eine Siegesgöttin auf einem Viergespann, schlafende Bacchantinen, zu welchen Satyren heranschleichen u. s. w. — Zu Schülern hatte er seinen Bruder Ariston, seinen Sohn Aristides und den **Philoxenos** aus Eretria, der die Schlacht Alexanders mit Darius darstellte und ein Bild malte, wo drei Silenen (Satyren) schwelgen. Dieses Gemälde, welches Plinius als eine Lascivia bezeichnet, mag uns hinüberführen zu den Malern des

Genre, zu denen vor Allen **Antiphilos** gehört, der mit Talent Caricaturen und Dinge des gewöhnlichen Lebens malte, wie z. B. einen Knaben, der Feuer anbläst, eine Werkstatt für Wollarbeiten u. dgl. Auch gehören hieher **Callicles** und **Calates**, welche kleine komische Gemälde lieferten, namentlich malte der letztere höchst bizarre Zusammensetzungen von Thieren und begründete eine eigene Art der Malerei, welche man Gryllos nannte. Den höchsten Ruhm als Genremaler erlangte **Piräikus**, welcher Barbierstuben, Schusterwerkstätten, Küchen, Märkte u. dgl. so zierlich malte, daß sie von Liebhabern theuer bezahlt wurden. Dieser Künstler hatte den Beinamen Rhopicographos (ῥωπικὸν kleinlich, τὰ ῥωπικὰ kleine kurze Waare, Tand, Flitterstaat), während die von ihm geübte Genremalerei mit dem Namen Rhyparographie (ῥυπαρός schmutzig) bezeichnet wurde.

Haben wir in diesen Erscheinungen schon den Beweis für den Verfall der Kunst nach Alexanders Zeit, so gab es doch auch jetzt noch Maler, die in der höheren Kunst noch Vorzügliches leisteten, unter denen **Timomachos** aus Byzanz als der letzte hervorragende Künstler erscheint. Man kannte von ihm einen (reuigen) Ajax, wie er an den Selbstmord dachte, und eine Medea, in welcher sich die höchste leidenschaftliche Bewegtheit aussprach, da sie vom Künstler aufgefaßt war in dem Moment vor der grausen That, das Schwert in der Hand haltend aber unschlüssig zaudernd, ob sie es in die Brust der eigenen Kinder stossen solle.[1]) Diese beiden Bilder hat Cäsar für achtzig Talente angekauft und im Tempel der Venus Genetrix aufgestellt. Außerdem werden von diesem Künstler gerühmt ein Orestes, eine Iphigenia in Tauris, die im Begriffe, den Bruder zu opfern, vom Kampfe widerstreitender Gefühle erfüllt ist, ein Lehrer der Gymnastik und besonders eine Gorgo, deren Darstellung ihm ganz besonders gelungen sein soll.

Alle diese Malereien Griechenlands sind für uns verloren bis auf einige wenige Reste, die in den Grabkammern zu Pästum aufgefunden wurden, worunter Werke von edelster Schönheit und tiefem Ausdruck der Empfindung sich befinden. Besonders wird gerühmt die jetzt im Museum zu Neapel befindliche Darstellung eines jungen Reiters, der einen verwundeten Kameraden aus der Schlacht zurückführt.

In dieser späteren Zeit des überhandnehmenden Luxus scheint auch

---

[1]) Eine Copie dieses Gemäldes hat sich in einer Wandmalerei zu Pompeji gefunden.

die Mosaikmalerei sich ausgebildet zu haben, in welcher vorzüglich Sosos von Pergamon gerühmt wird.

§. 94.

Die Malerei bei den Etruskern und Römern.

Die Erben der griechischen Kultur sind die Römer, weßhalb wir nach der griechischen füglich die römische Malerei betrachten können. Da indeß im mittleren Italien schon vor der Herrschaft der Römer die Etrusker einen ziemlich hohen Grad künstlerischer Bildung erstiegen hatten, so mag der römischen noch die etruskische Malerei vorangestellt werden. Da nach der Unterjochung durch die Römer die Etrusker aus der Geschichte verschwanden, können wir nur aus den ausgehnten Grabstätten Mittelitaliens uns ihre Kunstfertigkeit klar machen, in denen sich so viele Wandgemälde fanden, daß aus deren großen Anzahl auf eine Vorliebe der Etrusker für die Malerei geschlossen werden kann. Solche Wandmalereien sind zu Tarquinii, Veji und Chiusi entdeckt worden in den Grabkammern, in welche man durch einen Schacht hinabsteigt. In der Mitte derselben befinden sich die Urnen mit der Asche der Todten, an den Wänden sind in Friesmanier die Gemälde angebracht, die je nach ihrem Alter eine verschiedene Darstellungsweise zeigen. Die Gemälde sind colorirte Umrißzeichnungen, in hellen, nicht unlieblichen Farben ausgeführt. Den Gegenstand derselben bilden Scenen aus dem häuslichen Leben, Darstellungen von Tänzen, Kämpfen, Spielen, Jagden, Gelagen, Festlichkeiten, Leichenfeierlichkeiten, Todesscenen u. dgl. Alles ist sehr anschaulich und lebhaft wiedergegeben, aber in einer gewissen scharfen Manier, steifer Bewegung und gezwungener Haltung, die an alterthümliche Vorbilder erinnert. Die Gewandung läßt die Körperformen durchschimmern. Aus allen Gemälden aber ist das Streben unverkennbar, Individuen darzustellen und das innere, seelische Leben zum Ausdrucke zu bringen. Eine besondere Eigenthümlichkeit der etruskischen Bilder besteht darin, daß zwischen die einzelnen Gestalten Pflanzen, Zweige und Baumformen gestellt wurden, welche theils zur Ausfüllung des Raumes, vorzugsweise aber wohl zur Absonderung der einen Gestalt von den übrigen dienen sollten.

Ohne auf das Einzelne näher eingehen zu wollen, bemerken wir nur, daß die Kunst der Etrusker uns einen schönen Beweis für den

Glauben an die Unsterblichkeit der Seele liefert in jenen Bildern, welche das Geschick der Seele nach dem Tode darstellen. Die verhüllte Gestalt derselben wird auf einem Wagen in die Höhe geführt, es erscheinen finstere Dämonen in wilder Verzweiflung, oder es werden dargestellt die Todtenrichter auf dem Throne sitzend, vor denen die Seele erscheint, um ihren Urtheilsspruch zu vernehmen. Auch Embleme der überirdischen Gerechtigkeit, als Qualen durch Feuer, Eisen und Schlangen umgeben die schuldgedrückte Seele.

Daß in der etruskischen Malerei sich Einflüsse griechischer Kunstweise geltend machen, ergibt sich nicht bloß aus der einfachen, deutlichen Anordnung, sondern auch aus den Namen der ersten Maler, die in Etrurien auftraten: Eugrammos (Schönstrich) und Eucheir (Schönhand), ganz besonders aber aus den eingegrabenen oder gravirten Darstellungen, welche man auf ehernen Geräthschaften, vorzüglich auf der Rückseite von Handspiegeln und an den Seiten der Schmuckkästchen antrifft. Dieselben enthalten nämlich überwiegend griechische Götter- und Heldensagen, doch finden sich auch etruskische Mythen und bisweilen selbst Scenen des gewöhnlichen Lebens. Der Werth dieser Arbeiten ist sehr verschieden; einzelne sind so schön und geschmackvoll, daß man sie für Werke griechischer Künstler halten möchte. Zwar nicht von einem griechischen, aber doch von einem Meister, [1]) der nach griechischen Mustern gearbeitet hat, stammt das bei Palestrina aufgefundene, im Kircherianischen Museum des Jesuitencollegiums zu Rom befindliche Schmuckkästchen, welches auf seiner etwas ausgebauchten Seitenfläche Darstellungen aus der Argonautensage enthält. Man sieht den Polydeukes, wie er den besiegten Bithynierkönig Amykos, der die Argonauten zum Faustkampf herausforderte, an einem Baum festbindet, während die Siegesgöttin heranschwebt, und Athene mit Apollo sammt einigen griechischen Helden zuschauen. Das Schiff Argo liegt vor Anker, einige Männer sind an's Land gestiegen, um Wasser zu holen, Andere sitzen und liegen ausruhend auf dem Verdeck, weiterhin sind andere friedliche Scenen angereiht.

Wie bei den Etruskern, so zeigt sich die Abhängigkeit von der griechischen Malerei noch in einem weit höheren Grade bei der Malerei der **Römer**. Wir haben schon mehrmals Gelegenheit gehabt zu bemerken, daß einzelne Meisterwerke griechischer Kunst nach Rom gebracht und dort aufgestellt wurden als griechische Beutestücke, wie wir dasselbe früher bei der Plastik gesehen haben. Aber weder der Anblick

[1]) Novius Plautus.

der Statuen noch jener der zahlreichen Gemälde haben es vermocht, bei den Römern in der langen Zeit von Julius Cäsar bis auf Constantin einen einzigen großen Künstler hervorzurufen. Dem praktischen Römer fehlte ja der Sinn für die schöne Kunst und selbst die Einnahme von Korinth (146 v. Chr.) konnte nicht sofort eine heilsame Aenderung bewirken; vielmehr sah man noch nach derselben Soldaten und Heerführer in rohester Art die herrlichsten Schätze der Malerei verwüsten oder geringschätzen. Mummius begriff nicht, wie Attalos von Pergamos ein Gemälde des Aristides, das den Bacchus darstellte, so theuer (sechshunderttausend Sesterzien) bezahlen konnte, vermuthete deßhalb eine geheime Kraft darin, behielt es zurück und weihte es in dem Tempel der Ceres.

Allerdings muß man anerkennen, daß den italienischen Völkern eine größere Befähigung für die Malerei als für die Plastik zugesprochen werden müsse, wie daraus erhellt, daß wir unter den Bildhauern dieser Epoche kaum irgend einen römischen Namen finden, wogegen sich einige Römer in der Malerei hervorgethan haben. So erhielt z. B. Quintus Fabius, der (um 300 v. Chr.) den Tempel der Salus mit Gemälden schmückte, der Beinamen Pictor, hundert Jahre später wird der Dichter Pacuvius, ein Sohn der Schwester des Ennius, als Maler genannt. Von dem Ritter Turpillius wird gerühmt, daß er geschickt mit der linken Hand gemalt habe. M. Valerius Maximus Massala malte seine Schlacht gegen die Karthager und den König Hiero in Sicilien, L. Scipio stellte seinen asiatischen Sieg dar auf einem Gemälde, das er im Capitolium aufstellte, worüber Scipio Africanus ungehalten war, da sein Sohn in jener Schlacht gefangen genommen worden war.

Gleichwohl wird man mit Görling sagen dürfen, die römische Kunstgeschichte, besonders die Geschichte der römischen Malerei ist im Grunde nichts Anderes, als der Bericht über das völlige Hinsterben griechischer Kunst. Denn in allen erwähnten von Römern selbst ausgeführten Gemälden wird man keinen besondern Kunstwerth suchen dürfen, da nicht einmal die Schlachten- und Siegesbilder den Beifall der Römer in solchem Grade fanden, wie man es bei ihrem gerade in diesen Dingen am leichtesten erregbaren Enthusiasmus hätte erwarten mögen. Nach dem Bekanntwerden griechischer Gemälde wird ohnehin kein römisches mehr erwähnt, sondern es wurden von meistens unbekannt gebliebenen (wohl vorzugsweise griechischen) Künstlern nur zahlreiche Wiederholungen griechischer Meisterwerke geliefert, so daß man diese Zeit als die „Periode der Copieen" bezeichnen kann.

Unter Augustus, der als Wiederhersteller der Kunst ganz besonders gepriesen wird und unter welchem in Ludius noch ein römischer Maler erscheint, sind die scenographischen Malereien erwähnenswerth, die aus architektonischen, landschaftlichen und figürlichen Zierwerken bestanden, mit denen die glatten Wände, oft auch die Zimmerdecken und Gewölbe bemalt wurden.

Einem Uebergang von hellenischer zu römischer Kunst gehören die Wandmalereien an, welche zu Pompeji und Herculanum aufgefunden wurden. Sie sind auf einem außerordentlich feinen Stucco oder auf Frischkalk entweder al fresco oder auf einem trockenem Grund mit Leimfarben ausgeführt und enthalten nach griechischen Vorbildern Darstellungen aus der Fabelwelt, der Heroensage, auch aus dem gewöhnlichen Leben, wozu noch oft harmlos scherzhafte und naive Genrescenen, kleine Landschaften, Fruchtstücke, Thierbilder und eine perspective, aus schlanken Rohrsäulchen bestehende Scheinarchitektur kommen.

Die Wandflächen haben einen einfachen, farbigen Grund, ein tiefes Roth, ein sanftes Gelb, auch Schwarz, Blau und Grün. Darauf ist in hellen und feinen, bald dünneren bald satteren Farben die Körperlichkeit der Gestalten entweder nur leicht angedeutet oder auch voll angegeben. Geist Werth und Charakter der Composition ist sehr verschieden. Im Allgemeinen sind diese Bilder Erzeugnisse von mehr handwerksmäßig arbeitenden Künstlern und sollen meistentheils keinen anderen Zweck haben, als das Auge des Beschauers gleichsam spielend über die engen Zimmerräume hinauszuführen und durch den flüchtigen Wechsel von zierlichen Formen zu ergötzen.

Ganz verschieden von dem leichten, spielenden Wesen dieser Malereien ist das große Mosaikbild der Alexanderschlacht, welches den Fußboden eines Gemaches im sogenannten Hause des Fauns zu Pompeji zierte, und von einigen Gelehrten für eine Schlacht zwischen Asiaten und Griechen (nach Anderen zwischen Asiaten und Römern) gehalten wird. Hier ist die kraftvollste Bewegung, das kühne Erfassen des flüchtigen Momentes bemerkenswerth. Von einem Speerstoße des siegreichen Kriegsfürsten durchbohrt liegt der asiatische Herrscher zu Boden. Der Streitwagen macht eine rasche Wendung; die Rosse fahren empor und die Barbaren erscheinen vom Entsetzen gepackt, während die Sieger unwiderstehlich vordringen. Das Ganze ist mit verhältnißmäßig wenig Mitteln geschaffen. Die Darstellung ist völlig realistisch.

In Bezug auf leichte, klare Ausführung ist den pompejanischen Werken verwandt das in der Nähe der Thermen des Titus aufgefundene

und längere Zeit in der Villa Aldobrandini zu Rom aufbewahrte Frescogemälde, das unter dem Namen der Aldobrandinischen Hochzeit bekannt ist.

---

*) Als Anhang zur Geschichte der antiken Malerei wollen wir noch eine Anmerkung hieherſetzen über

die Vasenmalerei.

Wir besprechen die Vasen nur anhangsweise, weil sie nicht eigentliche Werke der Kunst, sondern nur Erzeugnisse handwerklicher Thätigkeit sind, aber deßungeachtet nicht ganz unberücksichtigt gelassen werden können, da sie zur Ergänzung unserer Kenntnisse über die antike Malerei Vieles beigetragen haben.

Man hat früher alle Vasen auf etruskischen Ursprung zurückgeführt, weil in den von den alten Etruskern bewohnten Gegenden besonders zahlreiche Funde gemacht wurden; durch wiederholte, gründliche Untersuchungen ist jedoch der griechische Ursprung der Vasen über allen Zweifel festgestellt, sowie auch nicht mehr widersprochen werden kann, daß griechische Einwanderer es waren, welche die Vasenmalerei in Etrurien zur Blüthe brachten.

Was von Kunstkennern über die Vasen festgestellt werden konnte, hat Zenetti folgendermaßen zusammengefaßt:

Die Orte wo man bemalte Vasen gefunden hat, sind in Griechenland vorzüglich Athen, Korinth und die Inseln, in Italien traf man die meisten in Sicilien, Apulien, Lucanien, Campanien und auf etruskischem Boden. Die Vasen von Nola in Campanien haben eine zierliche Form, lebhafte Farben und nicht sehr viele Figuren. Ueber ihnen sind die Vasen von Vulci auf etruskischem Gebiete die berühmtesten. Die in der älteren Zeit vorkommenden Inschriften dieser Gefäße weisen auf Korinth, die späteren auf Athen hin, und in diesen beiden Städten war bekanntlich die Fabrikation von Töpferwaaren sehr im Gange. (Sonach tritt die Malerei der Griechen zuerst als dienende Kunst der Thonbildnerei auf.) Uebrigens bestand später neben der Einfuhr aus Griechenland auch eine einheimische Fabrikation in diesem Zweige in Apulien, Lucanien und Etrurien, wobei griechische Vasen als Vorbilder benützt wurden.

Die Gefäßformen der zum größten Theil in Gräbern gefundenen bemalten Vasen sind sehr mannigfaltig und ebenso ist auch der Stil derselben. Aus der ältesten Zeit sind die aus alten, korinthischen

Werkstätten entstandenen, früher sogenannten ägyptisirenden Vasen (meist von einfacher sphärischer Form und henkellos) von blaßgelbem Thon mit schwarzbraunen Malereien, welche (in durch bandartige Streifen geschiedenen Feldern) Pflanzen, phantastische Thierformen und andere Verzierungen darstellen. Die Art des Schmuckes mag wohl ursprünglich aus dem Orient überkommen sein.

Eine spätere Stilisirung der Vasen (Gefäße mit ausgebildeten Formen) zeigt schwarze Figuren auf rothem Grunde. Die Ausführung (der Götter- und Heroengestalten) ist sehr sauber, die Körper sind in gewaltsamer Bewegung dargestellt, aber den von der Seite gezeichneten Köpfen fehlt Schönheit und Lebendigkeit. Noch während dieses Stiles färbte man auch auf entgegengesetzte Weise die Figuren auf schwarzem Grunde roth, und vereinigte zuweilen rothe und schwarze Gestalten auf Einer Vase. Bei diesen Vasen (des alten Stiles) unterscheidet man einen älteren oder strengen, sowie einen jüngeren oder schönen Stil. Jener bekam allmählig eine bessere Zeichnung, eine mannigfaltigere Anordnung der Gruppen, wobei die Figuren jedoch immer in der Seitenstellung angebracht sind. Dieser hat sehr geschmackvolle Formen der Gefäße und liebt besonders das Anmuthige und Weiche jugendlicher Gestalten, wozu die Darstellungen aus dem Mythenkreise des Dionysos den passendsten Stoff hergaben.

In der späteren Zeit tritt in den Vasen einheimischer italischer und etruskischer Fabrikation eine Effect suchende Ueberladung ein.

§. 95.

Die Malerei die Kunst des Christenthums.

Nachdem wir die griechische Plastik und Malerei mit einer unverhältnißmäßig großen Ausführlichkeit behandelt haben, glauben wir mit vollem Rechte sagen zu dürfen, daß wir die griechische Kunst sehr hoch stellen und in der Bewunderung derselben uns nicht leicht von Jemand übertreffen lassen möchten. Doch so hoch können wir dieselbe nicht stellen, wie Peter Paul Rubens, dessen Hochschätzung uns über das erlaubte Maß hinauszugehen und deßhalb unberechtigt erscheint. Wie gegen die antike Kunst überhaupt, so hegte Rubens insbesondere hohe Verehrung gegen die Malerei des Timanthes und Apelles, „welchen er mit höchster Ehrfurcht nachstrebe, sich jedoch mehr begnüge, die Spuren ihrer Fußtritte zu verehren, als daß es ihm, er bekenne es

offenherzig, einfalle, dieselben auch nur in der bloßen Vorstellung erreichen zu können. Es sei zwar einigen neueren Malern die Antike gefährlich gewesen, bis zur Vernichtung ihrer Kunst. Er habe jedoch die Ueberzeugung, daß, um in der Malerei zur höchsten Vollendung zu gelangen, man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, sondern von ihrem Verständniß ganz durchdrungen sein müsse. Bei dem Gebrauche aber, welchen man von denselben in der Malerei machen wolle, dürfe man dieselben keineswegs bloß übertragen, sondern müsse sich wohl bewußt sein, was in der Bildhauerei nur durch den Stoff, Stein und Marmor, bedingt ist, und eben darum in der Malerei nicht nachgeahmt werden dürfe. Wer diese Unterschiede klar erkannt habe, könne sich dem Studium der Antiken nicht eifrig genug ergeben." (vgl. Guhl's Künstlerbriefe II. 201 ff.) Mit Recht bemerkt dagegen Lasaulx, „daß die Werke der hellenischen Malerei denen der großen christlichen Maler nicht gleich kamen, weder was die Kunst des Malens, noch was die Tiefe und Innigkeit der Empfindung, noch endlich was die innere Größe der höchsten Gegenstände der Kunst angeht. Die antike Malerei blieb wohl immer, durch das Vorherrschen der Formen vor den Lichtwirkungen, der Plastik näher als die neuere Malerei es ist. Schärfe und Bestimmtheit der Zeichnung, Getrennthalten der einzelnen Figuren um ihre Umrisse nicht zu verwirren, gleichmäßige Lichtvertheilung und durchgängig klare Beleuchtung, Vermeidung starker Verkürzungen ohngeachtet der feinsten Kenntnisse der Linearperspective: dieses und ähnliches war immer der antiken Malerei eigenthümlich, wie ja überhaupt das ganze Griechenthum mehr einen plastischen bildsäulenartigen Charakter als einen malerischen trägt." Ein vorzugsweise malerischer Charakter aber eignet dem christlichen Geiste, und wenn im classischen Alterthum die Kunst vorwiegend eine *plastische* ist, in der christlichen Welt dagegen die Plastik vor der Malerei zurücktritt, so findet diese Erscheinung ihre Erklärung in dem Unterschiede zwischen Hellenismus und Christenthum. Während nämlich die griechische Schönheit das Innere der geistigen Individualität ganz in deren leibliche Gestalt und in das äußere Dasein mit seinem Leben und Thun hineinbildete, hatte die körperliche Schönheit bei den Christen, welche der Glaube vom Aeußeren und Sichtbaren auf das Innerliche und Geistige verwies, nicht einen so hohen Werth wie bei den Griechen, vielmehr mußte die christliche Weltanschauung die Seele aus dieser Leiblichkeit in sich zurückführen und die innerliche Gestaltung der Seele, die Art und Weise, wie sie sich durch das erneuernde Princip des lebendig machenden Glaubens formt und umgestaltet, also die

geistige Schönheit eines gottinnigen Lebens zum Ausdruck bringen. Das geistig Schöne, das Ueberirdische und Himmlische, das Seelenvolle im Reize der Anmuth auszudrücken ist die Malerei am Meisten befähigt, wie für das Formelle und Körperliche, für die Reize sinnlicher Schönheit und leiblicher Vollendung die Plastik am geeignetsten ist.

Aber auch noch nach einer anderen Seite hin mußte die religiöse Auffassung dazu dienen, wie bei den Griechen das plastische, so in der christlichen Kunstwelt das malerische Princip als vorzugsweise berechtigt erscheinen zu lassen. Das classische Kunstideal, wo es auf seiner wahren Höhe erscheint, ist abgeschlossen in sich, selbstständig, ohne Verbindung mit der Außenwelt, ein für sich bestehendes Individuum. Die Gemeinschaft mit der äußeren empirischen Welt ist auch für das leibliche Dasein abgebrochen, oder sie war vielmehr niemals vorhanden. Die Gestalten der ewigen Götter, obschon sie menschlich sind, gehören doch nicht den Sterblichen an, die Götter kennen nicht aus eigener persönlicher Erfahrung die Gebrechen des endlichen Daseins, sie sind unmittelbar über das bloß Menschliche erhaben. Daher konnten auch diejenigen, welche sich bewundernd diesen schönen Göttergebilden nahten, in ihrem äußeren Dasein nicht etwas ihnen Verwandtes finden. — Ganz anders aber ist es in der christlichen Kunst. Vermöge des organischen Zusammenhanges aller wahrhaft Gläubigen unter einander und ihrer gemeinsamen innigen Wechselbeziehung zur Natur und zur Geisterwelt, wie zu Gott, kann die einzelne Subjectivität — wenn auch durch innere Heiligung noch so sehr über die gewöhnliche Menschenwelt erhoben — doch nie so einsam in sich, wie die griechische Göttergestalt, gestellt und in sich selbst individuell befriedigt sein, sondern sie tritt aus dieser isolirten Besonderung heraus und findet ihre Beseligung in dem Bewußtsein der Lebensgemeinschaft mit Gott und des organischen Zusammenhanges mit allen Denen, die mit ihm durch dasselbe Band des Glaubens und der Liebe verbunden sind. Daher das Gefühl des Heimathlichen, des Verwandten, das unsere Seele bei Betrachtung der schönsten christlichen Kunstwerke erfüllt. Das Ideal der christlichen Kunst drückt also im Gegensatz zum antiken Kunstideal eine innige Beziehung zu anderem Geistigen aus, welches mit der Innerlichkeit so verbunden ist, daß es nicht davon getrennt werden kann. Dieses aus sich Heraustreten und mit einem Andern sich in Beziehungsetzen ist aber wesentlich malerisch, und darum ist die Kunst des Christenthums die Malerei, die in ungleich höherer Weise, als die Plastik, die Mittel hat, in der Darstellung des

Ausdrucks und der Empfindung das seelische Leben in die Erscheinung treten zu lassen.

Ist also schon die christliche Religion an sich der Malerei günstig, so wirkt sie auch indirect zum Vortheile derselben durch Steigerung und Veredlung des Gemüthslebens der Künstler und durch Darbietung einer Fülle der fruchtbarsten Gegenstände. Was die innere Größe dieser Gegenstände betrifft, so kann sich die antike Malerei in keiner Beziehung mit der christlichen messen. Schön und treffend bemerkt Lasaulx gegen Rubens: „Die Hauptgegenstände der christlichen Kunst, das Leben Christi und seiner jungfräulichen Mutter und aller Heroen des christlichen Glaubens, stehen an innerer Größe und Tiefe und an idealer Wahrheit gewiß über Allem, was die hellenische Malerei darstellen konnte.. Denn wenn auch bei Gegenständen einer und derselben Art, wie bei der Alexanderschlacht aus Pompeji und der Constantinsschlacht Rafaels im Vatikan, es vielleicht unentschieden bleibt, welches dieser beiden Werke das andere an innerer Größe übertreffe: denn beide haben an Großartigkeit der Auffassung, wie einer welthistorischen Tragödie, und an dramatischer Lebendigkeit des Vortrags nicht ihres gleichen; so kann doch eben aus dieser künstlerischen Vollendung beider mit Sicherheit gefolgert werden, daß, wo die ideale Größe der Objekte zu Gunsten der christlichen Kunst feststeht, auch die ihr entsprechende subjective Auffassung und Darstellung ihr zu Gute kommen müsse. Bilder, wie das Abendmahl Christi und seiner Jünger, in welchem Leonardo da Vinci in den Köpfen des Heilandes und der Apostel das Typische wie das Porträtmäßige überwunden, und eine ideale Wirklichkeit geschaffen hat, die eben so wahr und lebendig als edel und geistvoll ist; Wunder der Kunst wie die Transfiguration und die Sixtinische Madonna von Rafael, worin die Augen der Mutter und ihres göttlichen Kindes, voll Lieblichkeit und Hoheit, von Licht und Anmuth erfüllt, wie in die Unendlichkeit schauen beide Welten umfassend; Wunderwerke wie das jüngste Gericht Michelangelo's, in welchem die ganze Gewalt der Kunst, und in ihren Gestalten Gedanken und Leidenschaften offenbart und geschaut werden, deren Eindruck unauslöschlich haftet: Maler und Bilder der Art hat die vorchristliche Zeit nicht besessen."

Gewiß hat Lasaulx in dieser Stelle sich zum vorzüglichen Lobredner der christlichen Malerei gemacht und gewiß verdienen diese Worte des edlen Todten der Vergessenheit entrissen zu werden. Er hätte indeß noch mehr sagen und darauf hinweisen können, daß durch das Leben und Leiden Christi alle menschlichen Zustände, und vor

Allem Armuth, Niedrigkeit, Schmerz und Tod geweiht und geheiliget worden, und daß das Christenthum, indem es die Empfindungen vertieft, verinnerlicht, verklärt hat, neue, höhere Werke der Kunst ermöglicht, und dieser ein Gebiet eröffnet hat, das den Alten fast verschlossen war. Ja selbst die Natur ist verklärt, denn die Füße des Herrn sind darüber gewandelt; die Naturbetrachtung und der Natursinn ist im Christenthum ein völlig anderer geworden. „Wer die Geschichte der Malerei überblickt, — sagt Hettinger — namentlich der älteren florentinischen und umbrischen Schule von Cimabue und Giotto an durch Masaccio, Perugino, Leonardo da Vinci, Michel Angelo bis zu Rafael in immer aufsteigender Vollendung, diese „lautlose Poesie," diese Werke, angehaucht von einer wunderbaren Idealität, wo in die vollendete Form der Geist des Christenthums den göttlichen Inhalt goß, die formal schöne Seite der Gestalten zu einer ethischen Tiefe und einem geistigen Ausdrucke, zur Freiheit und Individualität verklärt ist, daß wir Himmelsbilder, nicht Menschen mehr zu schauen glauben, dem kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß das Christenthum die Malerei recht eigentlich wiedergeboren hat."

Dieses möge genügen, um den Nachweis zu liefern, daß in der christlichen Zeit der Malerei sich Blüthen erschlossen haben unter dem Strahl einer anderen Sonne, als jene war, zu welcher der Künstler der Antike das Auge erhoben.

§. 96.

Die altchristliche Malerei.

Die im vorigen Paragraphen aufgezählten Hauptgegenstände christlicher Kunst wurden nicht schon in den ersten Tagen des Christenthums aufgegriffen, und besonders konnte die Darstellung des Erlösungswerkes durch den Tod Christi am Kreuze,[1]) aus welchem in der Folgezeit eine wahre Gottesblume in der christlichen Kunst erwuchs, nicht gleich anfänglich unternommen werden aus verschiedenen Gründen, die man in dem sehr verdienstlichen Werke von Dr. Stockbauer:

---

[1]) wohl aber wurde schon in den Katakomben die Liebe des Gekreuzigten in zahlreichen Symbolen und Typen dargestellt, nur die unverhüllte historische Darstellung des Opfertodes auf Golgatha wurde vermieden, um dieses Geheimniß nicht der Profanation der Heiden auszusetzen.

„Kunstgeschichte des Kreuzes" entwickelt findet. Jedenfalls merkwürdig ist es, daß dieser Mittelpunkt der Religion erst in verhältnißmäßig später Zeit künstlerisch dargestellt wurde, indem als das älteste und wichtigste Cruzifixbild das des Anastasius Sinaita bezeichnet wird. (Stockbauer, S. 164). Kreuser dagegen behauptet, daß schon in den Katakomben Bildwerke mit dem Gekreuzigten vorkamen und Pezolt führt S. 79 aus den Katakomben von St. Giulio eine Darstellung an: Christus am Kreuze, begleitet von Maria und Johannes. Freilich als seltene Erscheinung! Der Heiland, hinter dessen Haupt Sonne und Mond erscheint, ist mit einer ärmellosen Tunika bekleidet. Was über das Alter dieser Darstellungen zu halten sei, wolle man in dem genannten Buche Stockbauer's nachlesen S. 191 f. Indeß scheint uns das von einem Mönche des Klosters Zagba in Mesopotamien, Rabulas mit Namen, in einer Evangelienhandschrift gelieferte Kreuzigungsbild älter zu sein, da Stockbauer das Jahr 586 als Entstehungszeit desselben angibt. Anastasius Sinaita aber stand um diese Zeit noch nicht in seiner Blüthe, sondern aus den genauen Untersuchungen, die Dr. Kumpfmüller („De Anastasio Sinaita" Würzburg 1865)[1] angestellt, geht hervor, daß Anastasius zwar schon vor 640 aber auch noch nach 680 gelebt habe, so daß das von Stockbauer angegebene Jahr 600 als Entstehungszeit seines Cruzifixbildes jedenfalls zu früh angesetzt ist.

In den ersten drei Jahrhunderten sehen wir die christliche Bildnerei nur langsam sich entwickeln, und nur in wenigen vereinzelten Erscheinungen hervortreten. Der Grund hievon liegt einestheils in der Unsicherheit, worin sich die Christen rücksichtlich ihrer Versammlungsorte befanden, theils in der Abneigung der aus dem Juden- und Heidenthume Bekehrten, die in den Kunstwerken der Griechen und Römer den Geist der Hölle und ihre Genossenschaft erblickten. Eben wegen der Unsicherheit vermied man anfänglich auch die Wandgemälde und beschränkte sich auf Tafelgemälde, die sich, so oft es nöthig schien, leicht verhüllen oder wegnehmen ließen. Dieß gilt vorzugsweise noch von jener Zeit, da man in den Privathäusern einzelner Gläubigen sich versammelte, wogegen in den Katakomben später viele Wandgemälde vorkommen.

Indeß sind auch die Tafelgemälde und die ältesten Verzierungen in den Katakomben keine realistischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte oder aus dem Inhalte des Glaubens gewesen, sondern

[1] S. 18, 54.

sollten nur Versinnlichungsmittel der großen Geheimnisse des Christenthums sein, weßhalb zuerst zu **symbolischen Bildern** oder **Kunstzeichen** Zuflucht genommen wurde.

Unter den symbolischen Zeichen ist das wichtigste und fruchtbarste das Buchstabensymbol des christlichen Namens oder das Monogramm Christi, dessen Geschichte Dr. Stockbauer in seinem oben genannten Werke ausführlich dargestellt und auch in einem Separatabdruck herausgegeben hat. (München 1869). Eine Kunstbeilage dieser Broschüre enthält nicht weniger als fünfundvierzig verschiedene Darstellungen dieses Monogramms. — Außer diesem Zeichen wurde besonders das Kreuz als Zeichen des Opfertodes und der Erlösung häufig gebraucht und die Palme als Symbol des ewigen Friedens, die Krone als Zeichen des Sieges über Sünde und Tod. Als Vorstellung von Gott diente das Bild eines Auges in einem Dreiecke, das Bild eines Lammes auf einem versiegelten Buche oder unter einem Kreuze erinnerte an den Sohn Gottes, und als Bezeichnung des heiligen Geistes war das Bild einer schwebenden Taube verwendet. Deßgleichen waren der Weinstock, das Einhorn, der Pelikan und der Fisch Sinnbilder Christi. Als Sinnbild der Wachsamkeit erscheint der Hahn, die Taube ist Sinnbild der christlichen Einfalt, mit dem Oelzweig versehen verkündet sie himmlischen Frieden. Ein Schiff versinnbildet die Kirche und die Gemeinschaft der Heiligen, der Anker ist ein Symbol der Hoffnung des ewigen Lebens u. s. w.

Ferners tritt das **Figurenbild** in den Katakomben auf, wo in den Gewölben, Nischen, Wänden der ausgezeichneteren Räume meistens bildliche Darstellungen symbolischen Charakters angebracht sind, als deren Gegenstand vorzugsweise Personen und Vorgänge der alttestamentlichen Geschichte erscheinen, welche Vorbilder und Vorbedeutungen des Erlösungswerkes oder anderer wichtiger Heilswahrheiten waren. Abraham, der seinen Sohn Isaak opfert, Moses, der dem Felsen Wasserströme entlockt oder den Berg Horeb besteigt, Jesaias, der die Jungfrau weissagt, Jonas aus dem Walle hervorkommend, Daniel unter den Löwen, Scenen aus der Geschichte des Elias und Tobias, das Leiden Job's und viele andere Scenen wurden in einer den Christen leichtverständlichen Deutung häufig dargestellt. Auch Allegorieen aus der heidnischen Mythologie sind nicht selten, ja Gemälde dieser Art sind die ältesten, was wir begreiflich finden, da man in den Tagen der Verfolgung aus Klugheitsrücksichten die christlichen Ideen oft in heidnische Bilder einzuhüllen gezwungen war, um auf solche Weise die Gegenstände frommer Verehrung vor Entweihung und Ver-

höhnung durch die Heiden zu schützen. Namentlich liebte man es, den Heiland unter dem Bilde des Orpheus darzustellen, für seine Heerde und die wilden Thiere auf der Lyra spielend, die bezaubert um ihn herumstehen. Allmählig tritt dann die Darstellung der lebendigen Persönlichkeit des Heilandes selbst näher, der nach einer seiner rührendsten Parabeln besonders gerne als „guter Hirt" vorgeführt wird. Dieses Bild erscheint stets in gleicher Auffassung. Er schreitet als elastische Jünglingsgestalt in einfacher Tunika einher, das wiedergefundene Lamm sorglich auf den Schultern tragend. Um ihn reihen sich meist in klar durchdachter Anordnung andere Gestalten und bedeutsame Vorgänge, deren Beziehung zu einander oft in sinniger Weise durchgeführt wird. So z. B. stehen ihm oft zwei Schafe zur Seite und zwar das sanfte Schaf zur Linken, der träge Widder zur Rechten, so daß der Büßer (Widder) den Ehrenplatz einnimmt. Auch kommen Bilder vor, auf denen ein Apostel dem guten Hirten das Schäflein, welches dieser auf seine Schulter nimmt, zuführt und sich anschickt, ihm noch andere im Hintergrunde des Bildes stehende zuzuführen, unter denen die dem Apostel willig zuhorchenden von einem Gnadenregen begossen werden.

Außer diesen Gleichnißbildern, welche ganze Anschauungs- und Gefühlskreise[1]) einschließen, sind es dann die erzählenden Bilder, die uns in den Katakomben erscheinen, wie z. B. Christus vor Pilatus, seine Gefangennehmung, der Einzug in Jerusalem, Petri Verleugnung, die Anbetung der heiligen drei Könige aus dem Morgenlande u. s. w. Letzteren Gegenstand sehen wir im Cömeterium des Nereus und Achilles behandelt und zwar in der Art, daß Maria mit dem göttlichen Kinde auf den Armen auf dem Arcosolium[2]) sitzt und die Weisen, deren vier dargestellt sind, das Kind anbeten. Daß auch Darstellungen aus der Geschichte der Martyrer schon in den ersten Jahrhunderten vorkommen, hat Herr de Rossi bewiesen, der berichtet, daß uns das Cömeterium Callisti in einem Arcosolium aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts das Bild eines namhaften christlichen Helden zeigt. „Wir sehen hier einen Martyrer, der vor dem Richter seinen Glauben bekennt, während letzterer in Zorn geräth und ihm droht. Dieses Gemälde ist auch deßhalb in der christlichen Kunstgeschichte merkwürdig, weil der Künstler sich sichtbar Mühe gegeben

[1]) P. Wolter hat es unternommen, aus derlei Bildern die Lehre der ältesten Kirche über die Kirche und die Sacramente abzuleiten.

[2]) d. h. Altargrab.

hat, den Augen des Martyrers den Ausdruck eines unerschütterlichen Glaubens und ruhigen Vertrauens gegenüber den Drohungen des Richters zu geben.

Hinsichtlich der Technik und Anordnung des Raumes, sowie auch der Ornamentik dieser Malereien ist zu sagen, daß das Vorbild antiker Wandmalereien befolgt wurde. Und wenn auch bei vielen Bildern eine gewisse Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit des Künstlers sich nicht verkennen läßt, so gelingt es doch häufig, den Köpfen ein bestimmtes Persönliches zu verleihen, und selbst die rohesten dieser Gebilde besitzen Gefühlsausdruck und eine gewisse feierliche Ruhe. Bei einzelnen Bildnissen aber ist die Auffassung von durchbildeter, charakteristischer Schärfe und einige Gemälde aus dem Cömeterium des heiligen Callistus erschienen Raoul-Rochette so vortrefflich, daß er sie an Feinheit und Vollendung den Werken classischer Kunst gleichstellte, wie denn auch de Rossi in den zur Katakombe des Callistus gehörigen Grüften der Lucina Gemälde von classischem Gepräge entdeckte und in der Gruft des heiligen Januarius auf dem Kirchhofe des Prätextus Landschaften und Decorationen fand, die ganz im Stile derjenigen zu Pompeji gehalten sind.

Aus dem so eben Angeführten mag man abnehmen, was von dem Urtheil derjenigen zu halten ist, die in den Malereien des jungen Christenthums den eigentlichen Kunstverfall erblicken wollen. Weit entfernt, die Malerei der Katakomben als einen Verfall der Kunst zu betrachten, erblicken wir vielmehr in derselben die Morgenzeit und die Kindheitsepoche der christlichen Kunst. Schlummert ja in derselben ein unversiegbarer Born von Kunstvorwürfen voll der erhebendsten Begeisterung für künftige Seligkeit, voll der Ehrfurcht gebietenden Heiligung der prophetischen Wahrheiten.

Der Leser wird vielleicht schon lange die Beantwortung der Frage vermissen, wie es um das wahre Bildniß Christi und seiner heiligen Mutter bestellt sei, ob wohl die alten Christen deren authentische oder wenigstens auf einer sicheren Ueberlieferung beruhende Bilder besaßen? Bei der großen Liebe, welche die ersten Christen gegen den göttlichen Heiland und seine heilige Mutter an den Tag legten, möchte man eine bejahende Antwort auf diese Frage erwarten, um so mehr, als unter den Aposteln selbst ein Maler sich befunden. Wenn wir uns aber erinnern, daß seit dem zweiten Jahrhunderte bei den Vätern ein Zweifel über das Aussehen des Erlösers herrscht und gestritten wird, ob Christus schön oder häßlich gewesen sei, so erscheint es uns als selbstverständlich, daß jede sichere Erinnerung an die leibliche Gestalt

des Gottmenschen untergegangen war. Irenäus versichert, nichts von einem feststehenden Typus der Christusbilder zu wissen und zwei Jahrhunderte später bezeugt der heilige Augustin, daß die Auffassung der leiblichen Gestalt und der Gesichtsbildung des Herrn eine sehr verschiedene sei. Dr. Franz Xaver Kraus bemerkt hierüber: „Der tiefe Abscheu der Christen gegen Alles, was auch im Entferntesten nur zum Götzendienste führen mochte, mußte sie nothwendig abhalten, ein Bild zu malen und öffentlich aufzustellen, welches der Gegenstand unmittelbarer Verehrung hätte werden müssen. Daß man im Uebermaße der Vorsicht zu weit ging, mag man bedauern; aber wer wird es nicht natürlich und begreiflich finden? Hatte aber diese Rücksicht einige Zeit lang die Porträtirung des Heilandes verhindert, so mußten sich die Züge desselben bereits in dem Gedächtnisse der Generationen verwischt haben." Die ersten Bilder des Herrn finden sich nicht bei den Christen, sondern bei den Häretikern, namentlich bei den Karpokratianern, wie aus einer Stelle bei Irenäus hervorgeht, wo gesagt wird, dieselben „hätten theils gemalte Bilder Christi, theils Bildwerke von anderen Stoffen gehabt, deren Ursprung sie auf Pilatus zurückführten, welcher Christum habe malen lassen." Und Lampridius berichtet vom Kaiser Alexander Severus, er habe in seinem Haustempel das Bild Christi neben denjenigen des Apollonius von Thyana, des Abraham und des Orpheus gehabt. — Wie sich die aufgeklärten Heiden Christum gedacht haben mögen, darüber, bemerkt Kugler, gibt uns ein aus dem dritten Jahrhundert stammendes, stark restaurirtes Mosaik Aufschluß: Es ist ein bärtiger Profilkopf, der ungefähr dem damaligen Philosophentypus entspricht. Wie dagegen die Christen den Stifter der Kirche sich vorgestellt haben, das sehen wir aus jener Schilderung, welche Nicephorus Callistus [1]) in seiner Kirchengeschichte von einem Christusbilde mittheilt, dessen Ursprung eine fromme Sage auf den heiligen Lukas zurückführte: „Es hatte der Herr ein schönes und lebhaftes Gesicht; die Länge seines Leibes erstreckt sich auf sieben ganze Schuhe. Er hatte ein goldgelbes und nicht allzudickes, am Ende krauses Haar, schwärzliche und nicht zu sehr gebogene Augenbrauen. Aus den blitzenden Augen leuchtete eine wunderbare Holdseligkeit, sie waren munter und frisch, die Nase länglich; das Barthaar [2]) gelblich und nicht zu lange. Die Haare des Hauptes trug er etwas lang,

[1]) lebte um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts zu Constantinopel.

[2]) Nach Unger zeigen die ältesten Christusbilder im Abendlande in der Regel den göttlichen Heiland als unbärtigen Jüngling.

denn kein Scheermesser war auf sein Haupt gekommen, noch irgend eines Menschen Hand, ausgenommen seiner Mutter, und das auch nur in der zarten Kindheit. Der Hals war wohlgebildet und nicht sehr ausgedehnt und ausgestreckt. Das Angesicht war nicht ganz rund, auch nicht ganz zugespitzt, sondern wie das seiner Mutter etwas länglicht. Die Stirne überaus heiter, nicht rund, etwas gesenkt. Das Haar hatte die Farbe eines reifen Waizen; aus dem Gesicht, das eine mäßige Röthe überflog, leuchtete Ernst und Klugheit, Sanftmuth und Friedlichkeit hervor. Endlich in Allem war er seiner heiligen und unbefleckten Gebährerin ähnlich." (Niceph. Call. hist. eccles. l. I. c. 40 u. l. II. c. 43.) Diese Beschreibung stimmt ganz mit der überein, welche der römische Landpfleger Lentulus, der Vorfahrer des Pontius Pilatus, von Jerusalem aus an den Senat in Rom abgeschickt haben soll.

Wie viel an dieser sagenhaften Beschreibung Wahrheit ist, wissen wir nicht, wohl aber wissen wir, daß die **Hauptzüge** dieses Bildes passen zu dem von Bosio auf dem Kirchhofe des Callistus gefundenen Christus, der seither als der traditionelle Typus gilt und den Schöpfungen Leonardo's, Rafaels und Carracio's als Vorbild gedient haben soll. Das Antlitz des Heilandes ist oval, etwas länglich, die Züge sind ernst, dabei mild und fast schwermüthig, der Bart kurz und dünn, die Haare auf der Mitte des Hauptes gescheitelt und in langen Locken über den Nacken fallend. Labus u. A. schreiben dieses Bild dem zweiten Jahrhundert zu. Mit ihm stimmt einigermaßen überein ein Elfenbein des vaticanischen Museums, welches de Rossi für die älteste Darstellung des Erlösers hält. Der Christus desselben ist aber älter, der Bart voller, die Züge weniger edel und ideal. Der callistinische Typus findet sich auch auf fünf Sarkophagen des Lateranensischen Museums wieder, welche von **Bottari** veröffentlicht und von Emeric David der Mitte des vierten Jahrhunderts zugeschrieben werden. In späteren Mosaiken und Bildern, namentlich griechischer Künstler, bricht sich dieser Typus immer mehr Bahn und zeigt sich beim Beginne der Renaissance vollständig in Giotto's Gemälden. Man heißt diesen Typus auch den indessenischen, weil Christus der Herr selbst dieses Bild dem Abgarus, Fürsten der Essener geschickt haben soll. Dieser habe nämlich den Herrn gebeten, zu ihm zu kommen, um ihn von der Krankheit zu heilen. Da der Heiland seiner Einladung nicht nachgekommen, sondern ihn durch einen seiner Jünger heilen ließ, so habe Abgarus einen kunstreichen Maler nach Judäa gesendet, welcher ihm die Gestalt Christi nach dem Leben aufnehmen sollte. Als aber der

Maler das heilige Antlitz Christi gesehen und wegen des ausstrahlenden und ihn blendenden Glanzes nicht habe anschauen, noch auch das anbefohlene Bildniß habe anfertigen können, so habe der Herr reine Leinwand gefordert und in dieses sein Antlitz eingedrückt. (Evagrius, hist. eccles. l. IV. c. 26.) Dieses Bild soll später, wie Baronius (ad A. L. 944 n. 5.) erzählt, nach Constantinopel gekommen sein und von da nach Rom, wo es jetzt noch in der Sylvesterkirche gezeigt wird. [1])

Hinsichtlich der seligsten Jungfrau behauptete schon der protestantische Historiker Basnage († 1723), daß dieselbe vor dem Concil zu Ephesus (431) nicht gemalt worden sei und heut zu Tage noch schreibt Görling (S. 67): „Die Mutter Maria, später der Angelpunkt der Malerei für eine lange Periode, kommt in den Katakomben selten vor, wenn etwa nicht das oft wiederkehrende Bildniß einer betenden Frau sich auf die Gottes Mutter beziehen soll.“ Daß die heilige Jungfrau gar nicht in den Darstellungskreis gezogen worden sei in den ersten Jahrhunderten, getraut sich dieser neue Geschichtsschreiber der Malerei doch nicht mehr zu behaupten, daß aber diese Darstellungen auch nicht so selten sind, wie Görling meint, hat der Benediktiner P. Maurus Wolter hinlänglich bewiesen. Zwar zog das Geheimniß der Menschwerdung die allerseligste Gottes Mutter entschieden in den Kreis der christlichen Geheimlehren und damit in das streng verhüllte Heiligthum der Arcandisciplin, gleichwohl legen die bis jetzt entdeckten Madonnenbilder, die bereits eine ansehnliche Sammlung bilden, Zeugniß ab für einen bevorzugten Kult Mariens. Die Darstellung ist eine zweifache, Maria erscheint entweder sitzend auf einem Thronsessel, das göttliche Kind in den Armen, oder stehend und betend mit erhobenen Händen, d. h. entweder vorzugsweise als glorreiche Mutter Gottes oder als gnadenreiche Mutter der Menschen. Schon in den Katakomben der Priscilla, deren älteste Krypten noch in der apostolischen Zeit angelegt wurden, begegnet uns am Gewölbeschluß der sogenannten „griechischen Kapelle“ die heilige Jungfrau mit dem Kinde nebst den drei Königen, die ihr Geschenke darbringen; in einer Nachbarkammer treffen wir die älteste bis jetzt bekannte „Verkündigung Mariens,“ ein in vielfacher Beziehung hochbedeutsames Bild, in welchem der Engel, als Jüngling ohne Flügel dargestellt, die Jungfrau anredet, die zur Auszeichnung

[1]) Ausführlich handelt hierüber mit Berücksichtigung mehrerer Monographieen über diesen Gegenstand Professor Unger in Ersch und Gruber's Encyclopädie Bd. 84. S. 384 ff.

einen Ehrensessel einnimmt. In einem dritten Cubiculum erscheint mit unter anderen symbolischen Scenen Maria mit dem Jesukinde allein. Nicht weit von dieser Kammer fesselt eine bilderreiche Grabnische unser Auge. Das Gewölbe derselben schmückt rechts Maria mit dem Kinde. Die heilige Jungfrau mit faltenreichem Untergewand und Mantel bekleidet, trägt auf dem Haupte, nach dem Brauche der Verlobten oder Vermählten, auch der gottvermählten Jungfrauen einen Schleier. Ueber der Jungfrau schwebt der Stern von Bethlehem, welcher sie fast immer begleitet, vor ihr aber steht eine jugendliche Mannesgestalt. Es ist Isaias, der marianische Prophet. Er hat nach antiker Sitte den Mantel über die Schulter geschlagen und in der linken Hand eine Schriftrolle, während die rechte auf die Jungfrau und den Stern zeigt, als weissage er die jungfräuliche Gottesmutterschaft und das „große" über Israel aufgegangene „Licht." Die Schönheit der Composition, die über die Figuren ausgegossene Würde und Grazie, die Ungezwungenheit und doch so kräftige Haltung des Pinsels kennzeichnen das Bild als ein classisches und würden, selbst wenn die Topographie des Cömeteriums und die apostolische Einfachheit und Form der Inschriften nicht so entschieden dafür sprächen, keinen Zweifel übrig lassen, daß es zwischen 50 und 150 n. Chr., vielleicht also unter den Augen der Apostel angefertigt ist. — Wir haben indeß nur erst einen Theil der Frescobilder beschrieben, die jene denkwürdige Gruft zieren. Zur Seite der Madonnengruppe trägt der gute Hirt, von einem Schafe und einem Bocke gefolgt, das verirrte Lamm zur Heerde zurück. Dieß ist die eine Hälfte des Gewölbes. Die andere ist leider zerstört, enthielt aber, wie aus analogen Darstellungen geschlossen werden muß, die betende Gestalt Mariens, welcher der gute Hirt das gerettete Lamm gleichsam zuträgt. In dieser tiefsinnigen Zusammenstellung, die sich öfter in den Katakomben wiederholt, ist Maria zu gleicher Zeit Mutter Gottes, geistige Stammmutter der Menschen (neue Eva), Vorbild und Schirmherrin der Kirche wie der christlichen Seele. — In einer dritten Gruppe endlich, die sich auf die beiden Seiten der Grabnische vertheilt, erscheint rechts noch einmal der Prophet Isaias, mit der Hand bedeutungsvoll auf drei Gestalten zur anderen Seite hinweisend. Es ist die heilige Familie und zwar, wie aus dem Alter des Jesuknaben hervorgeht, im Tempel zu Jerusalem. Maria und Joseph, voll anbetenden Staunens über das geheimnißvolle Ereigniß, haben wie in Verzückung ihre Arme erhoben, während auf einem Gemälde in der Katakombe des Callistus, welches ebenfalls das Wiederfinden im Tempel darstellt,

umgekehrt nur der göttliche Knabe diesen mystischen Ausdruck der ekstatischen Versenkung erhalten hat.

Wenn also die Katakomben der Priscilla in so vorherrschendem Maße mit Darstellungen aus dem Marien-Cyklus geschmückt sind, daß man sie mit Recht die „marianische" nennen konnte, so können wir wohl mit Fug und Recht behaupten, daß die Bilder Mariens in den ersten Zeiten des Christenthums keineswegs selten sind. Indeß darf man nicht glauben, daß die so eben angeführten die einzigen Darstellungen Mariens sind, da sich vielmehr auch in anderen Cömeterien, z. B. in jenen der heiligen Domitilla, der Heiligen Petrus und Marcellin, der heiligen Agnes u. s. w. Madonnenbilder finden, abgesehen davon, daß die in den Katakomben dargestellte betende Frau (Orans) auf Glasmedaillons häufig von der Inschrift „Maria" begleitet, ohne Zweifel in vielen Fällen die Mutter Gottes vorstellt.

Indeß können wir nicht alle Madonnenbilder näher beschreiben, sondern müssen uns mit folgenden Bemerkungen begnügen. Alle Madonnenbilder stellen entweder ihre Muttergotteswürde oder ihr Amt als Fürbitterin dar. Jene Darstellung ist in der Regel von den morgenländischen Weisen begleitet, die andere Auffassung wird manchmal durch typische Anspielungen noch gehoben. So erscheint in der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellin die himmlische Fürbitterin von zwei Männern begleitet, die ihre zum Gebet erhobenen Arme stützen, wie einst Aaron und Hur auf dem Berge Horeb die Arme des Moses stützten. Maria, das ist der Sinn der schönen Parallelen, erhebt auf dem heiligen Berge Gottes unermüdet ihre Gebetsarme für das hienieden kämpfende Israel und da sie fürbittet, kann der Sieg über Amalek, das verfolgende Heidenthum, nicht ausbleiben. Verwandt hiemit scheint eine andere auf Blattgold gravirte Darstellung zu sein, welche die Apostelfürsten Petrus und Paulus den Dienst jener beiden Männer bei Maria versehen, d. h. letztere in ihrer Fürbitte für die Kirche unterstützen läßt. Wir übergehen hier als bekannt jenes berühmte Bild der betenden Madonna mit dem Kinde, welches sich im Cömeterium der heiligen Agnes in der sogenannten Marienkapelle befindet. Nicht unerwähnt dagegen dürfen wir lassen eine wichtige Darstellung, die einen altchristlichen Sarkophag schmückt. Links im oberen Felde sitzt Gott der Vater auf seinem Throne, während ihm der Sohn das eben erschaffene erste Menschenpaar vorstellt und der heilige Geist, die dritte der als Greise ganz gleich gebildeten göttlichen Personen, die Hand auf die Rückenlehne des Thrones gestützt hält. Im entsprechenden unteren Felde nimmt die Mutter Gottes

nun einen ähnlichen, nur nicht vom Baldachin überragten Thron ein, auf den sich wiederum der heilige Geist, aus welchem Maria empfangen hat, stützt, während der Sohn Gottes jetzt als Kind auf ihrem Schooße ruht und die Geschenke der drei Weisen, der Repräsentanten der neuen Schöpfung, entgegennimmt.

Auch eine Anzahl von goldemaillirten Trinkschalen, deren ungefähr vierhundert in den Katakombengräbern gefunden wurden, trägt das Bild der heiligen Jungfrau, meist in fürbittender Stellung und mit der Aufschrift „Maria."

In Obigem möchte der Beweis zur Genüge erbracht sein, daß die Madonnenbilder in der ersten christlichen Zeit häufiger vorkommen, als die meisten Geschichtschreiber der Malerei anerkennen wollen. Nun entsteht aber die Frage, welche Gestalt der seligsten Jungfrau gegeben zu werden pflegte? Diese Frage hat Wolter nicht berührt, da er eben keinen ästhetischen, sondern nur einen apologetischen Zweck mit seiner Arbeit verfolgte. Gleichwohl sind wir nicht ganz ohne Anhaltspunkte hierüber, da die alte Kirche glaubwürdige Ueberlieferungen hatte, die wahrscheinlich von den Aposteln herstammten, unter denen sie ja nach der Himmelfahrt ihres göttlichen Sohnes lebte. Lassen wir den wackeren Kreuser sprechen (der christliche Kirchenbau II. Bd. S. 97.): Nach den Bildern in den Katakomben ist es wahrscheinlich, daß die Ueberlieferungen auch an alte Bilder sich knüpften, die von Epiphanius, Nicephorus Callistus und Melanus erwähnt werden; und da die Kirche auch im Kleinsten nirgends Willkühr übte noch übt, so muß eine solche Ueberlieferung ihren Grund haben. Mittlere Größe, blondes Haar, schöne Augen, Demuth in Rede und Haltung, verbunden mit Sinnesfestigkeit, dabei hohe Anmuth werden der heiligen Jungfrau zugeschrieben, aber, wie sich von selbst versteht, eine Anmuth, wie sie dem erwählten Gefäße der Gnade gebührt, die das Irdische vergeistigt, und nicht nach neuerer Weise das Geistige verirdischt. Floß in seiner kunstwichtigen Schrift „Aachener Heiligthümer" beschreibt (S. 146) nach älteren Quellen also: „Die heiligste Mutter war in allen Dingen züchtig und würdevoll, ihre Rede kurz. Sie war voll Freundlichkeit, mittleren Körperbaues, ja eher etwas größer. Ihre Gesichtsfarbe glich der Weiße des Waizens, das Haar war blond, das Auge klar, der Augapfel etwas gelblich, ähnlich der Olivenfarbe, die Augenbrauen eingebogen und schwärzlich, die Nase lang, die Lippen blühend, das Antlitz weder rund noch spitz, sondern etwas länglich, lang auch Hand und Finger. Sie trug schmucklose Gewänder, darunter das berühmte Maphorion oder Schultertuch." (*Μαφόριον*

kommt mehrmals vor in der Bedeutung, wie bei Matth. 5, 39. 40. *ἱμάτιον*, bei Lukas 6, 29. *χιτών*).

Diese Beschreibung der Gestalt Mariens führt die fromme Sage auf das von dem Evangelisten Lukas gemalte Marienbild zurück. Die Sage erzählt nämlich: Es stand in Hodeghgohn zu Konstantinopel ein altes Muttergottesbild, aufgestellt von Pulcheria, in Jerusalem erworben von ihrer Mutter der Kaiserin Eudoxia. Wie nun Lukas der Evangelist Bilder des Heilandes und der heiligen Apostel Petrus und Paulus gemalt haben soll, so malte derselbe Evangelist auch das Bild der heiligen Jungfrau zu Jerusalem, als sie auf Sion wohnte und zwar mit Farben in Wachs. Wie Johannes Damascenus, ein Kind und Kenner jener Gegenden berichtet, übersandte Lukas dieses Bild seinem Freunde Theophilus, mit dessen Namen er sein Evangelium und die Apostelgeschichte überschrieb. — An die Mittheilung dieser Sage knüpft Kreuser (a. a. O. S. 92) die Bemerkung an: „Hielten die Alten, die sich mehr um die Aechtheit heiliger Gegenstände bekümmerten als wir, ein solches Bild für ächt, so dürfen wir uns beruhigen; denn was sollte aus aller Geschichte werden, wenn das künftige Jahrhundert im kritischen Fortschritte unsere Bilder besser kennen wollte als wir, die sie entstehen sahen?"

Dieses Lukas'sche Marienbild erwähnt zuerst Theodoros der Anagnoste; auch kommt es vor in den Osterverordnungen des Papstes Gregor. Später wird es von Nicephorus Callistus, Simeon dem Metaphrasten und anderen Byzantinern bei den Blachernen und den Abelon zu Constantinopel häufig erwähnt.

Wir glauben nun ausführlich genug über die Malerei der ersten christlichen Jahrhunderte gehandelt zu haben. Wenn wir nun Alles zusammenfassen, so müssen wir mit Hettinger sagen: Ein neues Princip und neue Erscheinungen treten hier bereits auf; es ist nicht mehr die antike Kunst der ersten Jahrhunderte; die Kunst ist bereits umgebildet. Was von der Antike geblieben ist, ist zum Theil regenerirt; Größe und Ernst der Stilisirung tritt hervor; Gegenstand, Ausdruck und selbst Ornamentirung wird eine eigenthümliche ... Während die Antike uns zuweilen die äußere Stellung eines Betenden zeigt, ist die Darstellung selbst äußerst kalt; in den Katakomben erscheint ein völlig Neues im Ausdruck der Betenden, was diese Bilder trotz ihrer Uncorrectheit und Mängel dem Besten aller Zeiten an die Seite stellt. Bei den Alten in der Malerei und noch mehr in der Sculptur tritt der Blick zurück, hier herrscht das Auge vor, der Blick überstrahlt die ganze Gestalt. Diese Ruhe, dieses Mitleid, diese Sorge für das

Lamm, das der gute Hirt auf seinen Schultern trägt, der flehende Blick des Lammes, das zu seinen Füßen liegt und aufgenommen sein will. — Alles dieses bezeichnet den Eintritt einer neuen Epoche in der Kunst. Was die christliche Kunst gemeinsam hatte mit der heidnischen ihrer Zeit, Trachten, Composition u. s. w., das erscheint hier unter der Erde geläutert, veredelt, befreit von der Ueberladung, dem ungesunden Luxus, den der offizielle Stil über der Erde unter dem verderblichen Einfluß der weichlichen asiatischen Kunst trug" u. s. w. Mit Einem Worte: wie in religiöser, sittlicher und socialer Beziehung, so wehte in den Katakomben auch für die Kunst eine reinere Atmosphäre, in welcher das Ideal lauterer und reiner wieder hervortreten konnte. — Eine wahre Charakteristik hat demnach Kugler gegeben in den Worten: „Die Gestalten sind in einer Großheit gezeichnet, in einer Würde der Geberde und Bewegung, in einer majestätischen Einfalt, was die Linien der Gewandung betrifft, daß sie sich sehr günstig von den theils manierirten, theils ganz inhaltslosen Gebilden der letzten Zeit des römischen Heidenthums unterscheiden, und daß man auch in ihrer äußeren Erscheinung den Geist wahrnimmt, der die Gemüther der Menschen erfüllt hat."

§. 97.

Der spätrömische und byzantinische Stil.

Die blutigen Verfolgungen, durch welche man die Kirche Christi von der Erde vertilgen wollte, haben ihren Zweck nicht nur nicht erreicht, sondern vielmehr dessen Gegentheil bewirkt. Die Schwachen im Glauben mochten sich einschüchtern lassen, aber die christliche Kirche als solche hatte innere Kraft gesammelt und eine Höhe der Anschauungen und eine Gemüthserhebung gewonnen, welche alles Trennende aus der Seelengemeinschaft ausschloß. Dieser Concentration des christlichen Wesens ist kein geringer Theil seines endlichen Sieges über die Trümmer der heidnischen Welt zuzuschreiben.

Haben uns von der Höhe der Anschauungen und von der Tiefe des Gemüthes schon die künstlerischen Bestrebungen der ersten Jahrhunderte glänzendes Zeugniß gegeben, während welcher die Malerei in den Katakomben ein bescheidenes unterirdisches Leben zu führen genöthigt war, so läßt sich erwarten, daß nunmehr, nachdem der Kirche die Freiheit geschenkt und sie sogar zur Herrschaft gelangt war, auch

die Kunst zu einer machtvolleren, glänzenderen Bethätigung gelangte. Indeß wird diese Erwartung nicht vollkommen befriedigt, da die Malerei jedenfalls einen vollkommeneren Aufschwung hätte nehmen können, als sie in Wirklichkeit nahm in Folge der ungünstigen Zeitumstände, die eine volle Entfaltung der Kunst unmöglich machten. Als solche hindernde Umstände müssen bezeichnet werden der Verfall der antiken Kunst, der in der griechischen Kirche ausgebrochene Bilderstreit und der äußere Zwang, den man in der griechischen Kirche den Künstlern auflegte, indem man eine unabänderliche Norm sowohl für Christus- und Marienbilder, als auch für die Bilder der Apostel und der Heiligen überhaupt aufstellte.

Den Verfall der antiken Kunst betreffend, ist es eine bekannte Sache, daß schon unter Diocletians Regierung in Rom die Reste eines edeln Geschmackes vernichtet wurden durch die Einführung von blendendem orientalischem Prunk und verschwenderischer Pracht, welche später in Folge der Verlegung des Regierungssitzes nach Byzanz (durch Constantin) noch fortwährend zunahm und solchergestalt zur Herrschaft gelangte, daß die Formgebung und Gliederfügung zur Nebensache, die Darstellung der kostbaren, farbenschimmernden Gewänder und Zierrathen zur Hauptsache gemacht wurde. Bei steifer, falscher, um nicht zu sagen unmöglich scheinender Bewegung ist die ganze Kraft des Malers auf den Ausdruck des Kopfes und die zierliche Ausführung der Gewandung gerichtet, die allerdings meist kleidsam, stets aber prachtvoll erscheint.

Diese Pracht, wie sie sich auch in Ausschmückung der Kaiserpaläste mittelst greller Farben — Purpur und Gold oder Rosenroth mit Gold — zeigte, drang denn auch in die christliche Kirche ein, die nun als das Haus des lebendigen Gottes im herrlichsten Glanze strahlen und in der schönsten Zierde erscheinen sollte. Jener Schmuck der Kirche, der uns hier interessirt, besteht in den Tafel- und Wandgemälden, mit denen die Wände der Apsiden, der Triumphbogen und die Oberwände des Mittelschiffes geziert wurden. Daß solche Wandgemälde wirklich vorkommen, bezeugen uns die Schriften vieler Kirchenlehrer, von denen wir hier den heiligen Basilius reden lassen wollen, der in einem Briefe (Basil. ep. 203) schreibt: „Ich bekenne die Erscheinung des Sohnes Gottes im Fleische und der heiligen Maria als Mutter Gottes, die ihn im Fleische geboren hat. Ich nehme aber auch die Heiligen, die Apostel, Propheten und Martyrer an, ihre Bilder ehre und küsse ich mit Auszeichnung, da diese von den heiligen Aposteln überliefert und nicht verboten, vielmehr in all' unseren

Kirchen gemalt sind." Und in der siebzehnten Homilie auf den heiligen Barlaam fordert Basilius am Schluße der Rede, worin er die Tugenden des antiochenischen Martyrers gepriesen, die Maler auf, die herrlichen Thaten des Helden in lebendigen Farben darzustellen. „Nun wohlan denn, ihr berühmten Maler kämpfender Helden und glorreicher Kriegsthaten! Wohlan, schmücket das unvollkommene und unvollendete Bild unserer Helden durch eure Kunst auf eine würdige Weise aus. Erhellet das dunkle Bild des gekrönten Helden, welches wir gezeichnet haben, durch die Sorgfalt und den Glanz eurer Farben. Ich will mich gerne von euch durch ein schönes Bild des Martyrers besiegen lassen, ich will mich freuen, wenn ich heute durch eure Geschicklichkeit überwunden werde. Ich möchte es gerne sehen, wie durch euch der Kampf seiner Hand gegen die Flammen deutlicher dargestellt wird, ich werde mich freuen, wenn auf eurem Gemälde der Kämpfer glanzvoller erscheint ... Auf diesem Gemälde werde auch dargestellt der Urheber und Richter dieser Kämpfer, Christus, welchem sei Ehre von Ewigkeit zu Ewigkeit!" Deutlicher spricht hiefür noch Gregor von Nyssa in seiner Gedächtnißrede auf den Martyrer Theodorus: „Wenn Einer an einen Ort, wie dieser kommt, dann sieht er, wie der Maler die Heldenthaten des Martyrers, seine Qualen, die wilden und unmenschlichen Gestalten seiner Tyrannen, die heftigen Angriffe, die selige Vollendung des Kampfes und das menschliche Abbild Christi des Kampfrichters, Christus, — Alles wie in einem Buche mit Farben malend dargestellt und die Kirche gleich einer lieblichen, blumenreichen Wiese ausgestattet hat."

Aus diesen Stellen ist zugleich auch ersichtlich, welches vorzugsweise die Gegenstände dieser Malereien waren. In dieser Hinsicht mag als eine Ergänzung hier noch Platz finden das Zeugniß des Paulinus von Nola, welcher berichtet, daß er in einer neuerbauten Kirche Scenen aus der evangelischen Geschichte, der Apostel und Evangelisten und der Dreieinigkeit in musivischen und gemalten Bildern darstellen ließ. Und bezüglich des Vorkommens von Tafelgemälden sagt er, er habe alttestamentliche Bilder wie der Esther, des Job, Tobias und der Judith, sowie auch Darstellungen von den Leiden der Martyrer in der St. Felixkirche am Kirchweihfeste aufhängen lassen, „um den ungebildeten Landleuten klar vor Augen zu stellen, was sie sich, bloß erzählt, nie deutlich denken können." Aus dem letzteren Zusatz („dessen Gedanken auch andere Väter ausgesprochen, wie z. B. Basilius, der überhaupt die Kunst als ein Mittel zur Beförderung christlicher Zwecke betrachtete, und der heilige Gregor der Große, der

sagt: Was den Lesenden die Schrift, das leistet den Ungelehrten das Bild,) ersehen wir, daß den Wandgemälden wohl kein besonderer Kunstwerth beizulegen sein wird, da die Malerei eben vorzugsweise nur die Trägerin der in Formen übergegangenen Legende sein sollte. Daß diese Vorführung einfach, ja kindisch sein mußte, versteht sich von selbst, da ja jene Zeit aus solchen Kunstdarstellungen, wie sie die Heroen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts geschaffen, nur wenig Nutzen hätte ziehen können.

Ob nun — sagt Lübke — jene leichte decorative Ausstattung der Größe und feierlichen Würde der kirchlichen Versammlungsräume nicht genügend entsprach, ob man das Bedürfniß nach einer prachtvolleren Technik empfand und hiefür die Geistesrichtung von Byzanz vielleicht einen Anstoß gab: genug, schon im vierten Jahrhunderte finden wir für die Ausstattung der Kirchen eine Technik im Gebrauch, die zwar ebenfalls ihren Ursprung von der Antike ableitet, jetzt aber unter ganz veränderten Anforderungen sich zu einer wesentlich neuen, höheren Ausbildung aufschwang: das Mosaik. Seit dem vierten Jahrhunderte wurde in ununterbrochener Reihenfolge die eigentliche Malerei vertreten durch die Mosaiken, die man in einer Großartigkeit und Menge schuf, welche auf eine großartige, begeisterte Opferfreudigkeit der Gemeinden und reichen Privatpersonen schließen läßt.

Die musivische Arbeit wird zwar von der Wandmalerei an Leichtigkeit und Beweglichkeit weit übertroffen, die feineren Linien des Körpers, die zarteren Schattirungen des Ausdrucks lagen nicht im Bereich ihrer Fähigkeit. Aber die altchristliche Kunst mochte leicht auf den Reiz körperlicher Anmuth, auf den tieferen Ausdruck der Empfindung verzichten. Was sie bedurfte, waren große, mächtige Grundzüge, kraftvoll ausgeprägte Typen der heiligen Gestalten, die weithin sich eindringlich aussprachen und das Gemüth des Beschauers mit frommer Ehrfurcht erfüllten. Dazu nun war die Technik des Mosaiks (das auch der Aufnahme einer prächtigen Färbung angemessen ist), auch abgesehen von der größeren Dauerbarkeit und monumentalen Festigkeit, hinlänglich geeignet; ja in ihrer Unbehilflichkeit mochte sie leichter bewirken, daß die einmal gewonnenen Typen ohne große Schwankungen festgehalten und zu einem bestimmten Canon ausgebildet wurden. Und ein solches Streben nach dem Festen, Unwandelbaren lag wirklich in der altchristlichen Kunst. Sie strebte die Erscheinung des Heilandes, der Mutter Maria und der hervorragendsten Heiligen aus ihrer historischen Innerlichkeit heraus zu gestalten und zu verfesten, mit anderen Worten einen körperlichen Typus für diese Persönlichkeiten

zu finden, was nur unter der Bedingung als recht und zulässig erscheint, daß man den für begrifflich construirte Persönlichkeiten gefundenen Typus nicht als ein für allemal abgeschlossen und unwandelbar betrachtet, sondern denselben nach Maßgabe der fortgeschrittenen Erkenntniß und der vertieften begrifflichen Entwicklung auch angemessen zu modificiren, respective zu vervollkommnen gestattet, eine Bedingung, die in Byzanz nicht gegeben war, da dort einer autokratisch geführten Staatsverwaltung entsprechend ein kräftiger frischer Geist überhaupt nicht aufkommen konnte, weßhalb auch die Kunst über einen geistlosen Schematismus nicht hinauszukommen vermochte.

Zwar bezeichnet Professor Unger (Ersch und Gruber Encyclopädie Bd. 84. S. 447 ff.) diese Behauptung als ein Vorurtheil, das man nur aus dem Zustande der Literatur abgezogen habe. Allein auch Unger gesteht zu: „Es ist wahr, die byzantinische Kunst geht in der Ausbildung und dem Festhalten fester Typen vielleicht weiter, als die antike that und die abendländische noch thut, und daher schreibt sich der Eindruck der Einförmigkeit, den die Kirchenbilder der heutigen Griechen machen. Diese Einförmigkeit ist aber in der Zeit, von der wir sprechen (seit Justinian) so groß noch nicht gewesen, wenn auch einzelne typische Darstellungen häufig mit geringen Veränderungen wiederholt wurden." Ja „bis in's zwölfte Jahrhundert stand die byzantinische Kunst auf einer mehr als achtbaren, auf einer Bewunderung erregenden Stufe, wenn gleich bereits im elften Jahrhundert sich drohende Anzeichen eines nahen Verfalles melden." (S. 449.) Wir wollen auf die Begrenzung der Epochen hier nicht näher eingehen, da selbst Schnaase dieselbe als eine für die Würdigung der byzantinischen Kunst im Ganzen entbehrliche Frage erklärt und da uns vorzugsweise darum zu thun ist, ein sicheres Urtheil darüber zu erlangen, ob die byzantinische Malerei eine erstarrte, bloß reproducirende, oder aber eine lebensvolle selbstständig schöpferische sei. Nun hat Herr Unger selbst in Bezug auf den pariser Psalter, den er „in gewisser Hinsicht als ein einziges Meisterwerk gelten" läßt, geäußert, „daß in den Compositionen so viel antike Reminiscenzen zu erkennen seien, daß man glauben möchte, es seien antike Bilder mit christlichen Namen versehen." Indeß haben wir schon in der Plastik hervorgehoben, daß wir die Nachahmung der Antike nicht so sehr tadeln wollten, obgleich antike Formen für christlichen Inhalt uns weniger angemessen erscheinen; was aber für die Beurtheilung des absoluten Werthes einer Kunstepoche vor Allem Berücksichtigung verlangt, das ist die Frage, ob diese Epoche den Kreis des Schönen erweitert und

bereichert hat, und in wie weit deren Leistungen überhaupt dem Schönheitsideal entsprechend erscheinen. Und in dieser Beziehung muß man gestehen, daß die byzantinische Kunst eine untergeordnete Stellung einnimmt. Schnaase sagt in einer Kritik der Unger'schen Schrift: „Sie (die byzantinische Kunst) hat das antike Schönheitsideal bewahrt ... aber nicht als frische, duftende, sondern als künstlich erhaltene, treibhausartige Blume. Sie hat keine neuen Gestalten von ewiger Geltung erzeugt, keine, die neben den Schöpfungen der Epoche hoher Kunst eine ebenbürtige Stellung behaupten könnten. Man fühlt ihnen stets an, daß sie nicht unmittelbar aus dem Urquell des Schönen zu Tage gefördert, nicht von der ganzen Kraft des menschlichen Geistes belebt, sondern durch verständige Berechnung heraufbeschworen sind. Es fehlt ihnen jene ewige Jugend, ohne welche keine wahre Kunst besteht." Aber auch in den Zeichnungen der Gestalten, in der Composition und im Colorit können wir Nichts finden, was so hohe Bewunderung erregen sollte. Sie gibt zwar glänzende, aber kalte, unverbundene Farbentöne und ist überwiegend zeichnende Kunst und zwar von statuarisch hingestellten Gestalten. Die unsicheren Bewegungen, die schwebende Haltung, die fehlerhafte Zeichnung der Gestalten, der conventionelle Faltenwurf der Gewänder, Eigenschaften, von denen auch die besseren Werke nicht frei sind, sind nun keineswegs geeignet, uns zu besonderer Bewunderung hinzureißen.

Fassen wir nun kurz die Eigenthümlichkeiten des byzantinischen Stiles zusammen, so können wir etwa sagen: die Gestalten der Hauptfiguren sind lange und gedehnt, während die untergeordneten Figuren oft als zwergartig erscheinen, die Formen der Köpfe mager und länglich, die Charaktere herb und streng, die Gesichtszüge starr und steif, die Augen weit offen, aber unlebendig. Dabei ist die Perspective oft so fehlerhaft, daß die Figuren nur durch auffallende Verzerrung ihrer Umgebung angepaßt werden können. Das Antlitz wurde gewöhnlich braun gefärbt, namentlich bei den Muttergottesbildern, deren einige Unger als besonders vortrefflich und würdevoll hervorhebt. Die fromme Geberde ist gewöhnlich mit seitwärts geneigtem Kopfe und halb zusammengefügten Händen dargestellt. Die Gewandzeichnung hält sich vorzugsweise an antike Motive, soweit es nämlich das Costüm zuläßt, das im Ganzen als sehr ungünstig bezeichnet werden muß, indem es aus steifen und schwerfälligen Stoffen besteht und darum nicht immer jenes Durchschneiden der Flächen durch schräge Falten, welches die antike Kunst auszeichnet, jene Gruppirung des Faltenwurfes

zuläßt.[1]) Theils der Pracht wegen, theils um den Lichtglanz anzudeuten, von dem die Heiligen im Reiche der ewigen Verklärung umflossen sind, malte man sie auf Goldgrund. Ueberhaupt spielt das Gold in der byzantinischen Malerei eine bedeutende Rolle und sollte als Symbol der Feuerbeständigkeit, des Unvergänglichen der Christuslehre gelten.

Nach dieser allgemeinen Würdigung der byzantinischen Malerei kehren wir nun wieder zu jenem Punkte zurück, der uns auf den Byzantinismus hinüberleitete, nämlich zu den Mosaiken, die ihrer Darstellungsweise nach in zwei große Gruppen zerfallen: „Bis zum siebenten Jahrhundert läßt sich in immer schwächeren Zügen noch der Einfluß des antiken Stiles erkennen; dann aber herrscht der Byzantinismus in seiner ganzen Starrheit und Barbarei," wie Görling sich ausdrückt.

Die musivische Arbeit haben wir schon bei den alten Griechen und Römern zu bewundern Gelegenheit gehabt; jene bunten Steinchen, Musioma, Musion, Museion, auch Placoton genannt, welche auf Wänden und Fußböden zu prachtvollen Gemälden angereiht wurden, hatten die Byzantiner in Glasstifte umgewandelt, deren Spitze mit Gold oder mit Farbe aufgetragen war. Die vergoldeten, mit dünnem, durchsichtigem Glasfluße überzogenen Stifte füllen den Hintergrund der Darstellung mit schimmerndem Goldgrunde aus. Diese Grundausfüllung behauptete sich besonders bei kirchlichen Aufgaben bis in die Zeit der Frührenaissance, als die Malerei mit Vorführung der Lufttöne sich zu befassen anfing. Die Byzantiner bewegten sich aber noch immer in der verschiedenartigen Fügung, daher opus tesselatum, opus sectile, opus vermicolatum. Ersteres scheint wohl die einfachste Art gewesen zu sein, während das zweite ob seiner feineren Zertheilung mehr als Fournirung gebraucht wurde. Das vermicolatum hingegen zeigt mannigfach wiederholende Verschlingungen und Verzweigungen. Vielfach findet man am Fußboden diese verschiedenen Fügmethoden vereint, woher wohl der für Mosaik angenommene hebräische Ausdruck „masach, מָסַךְ miscuit" gekommen sein mag.

Die Zahl der erhaltenen Denkmäler der musivischen Arbeit ist ziemlich groß. Wir haben nicht im Sinne, alle aufzuführen, noch auch ausführliche Schilderungen zu entwerfen. Die ältesten auf uns gekommenen Mosaiken scheinen die des Baptisteriums der Kirche von

[1]) Anstatt der helleren Schattirung bildet in der Regel ein Goldstrich den obersten Rand der Falten an den Gewändern.

Santa Costanza in Rom zu sein, welche Constantin erbaute, auch jene im Baptisterium zu Neapel stammen aus der Constantinischen Zeit. Aus dem vierten Jahrhundert möchte das Mosaikbild in Sta. Pudenziana in Rom stammen, wo der von Heiligen umgebene segnende Christus ganz im altgriechischen Typus dargestellt ist mit langem Haare, gespaltenem Bart, gerader Nase und tiefeingesenkten Augen.

In römischer Gewandung auf einem Thronsessel sitzend erscheint die gekrönte Jungfrau Maria am oberen Theile des Triumphbogens von Santa Maria Maggiore in Rom, während in einer zweiten Abtheilung eben dort die gekrönte Jungfrau das Kind hält, dessen Haupt ein Nimbus mit einem kleinen Kreuze darüber ziert. Außer mehreren anderen Darstellungen in dieser Kirche erwähnen wir dann noch einunddreißig Musivbilder an den oberen Mauern des Mittelschiffes, welche Scenen aus dem Leben von Moses und Josua darstellen. Diese Arbeiten stammen noch aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts (432—440), deßgleichen auch die zwei symbolischen musivischen Kolossalgestalten von Frauen in Sta. Sabina zu Rom, welche die Kirche aus dem Judenthum und die Kirche aus dem Heidenthum darstellen. Das Hauptwerk aus der späteren Zeit des fünften Jahrhunderts [1]) sind die wahrhaft großartigen, ja in der Großheit des Stiles unübertroffenen Mosaiken an der Wand des Triumphbogens in S. Paolo (fuori le mura) in Rom, unter denen ganz vorzüglich das kolossale Brustbild Christi ausgezeichnet ist. „Der Kopf ist streng, unnahbar in seinem Ausdruck, die Augenbrauen sind halbkreisförmig, die Nase ist fest und gerade, die Augen erscheinen weit geöffnet, starr blickend; der Mund ist fein, aber fest geschlossen; das Haar gescheitelt, der Bart gespalten." In diesem Medaillon ist — meint Görling — der weiteren Ausbildung des Christusideals eine Schranke gesetzt, welche nur durch die Vermenschlichung des Heilandes in späteren Jahrhunderten gesprengt werden kann. — Den Schluß der großen Mosaiken jener Frühepoche in Rom und den Uebergang zur Erstarrung der Darstellung bildet das hochgerühmte Bild in der Apsis von St. Kosma und Damiano am Forum zu Rom. Hier tritt auf dunkelblauem Grunde, von bunten Wolken getragen, Christus in ganzer Gestalt hervor, den Mantel in antiker Weise mit großartigem Wurf über den linken Arm geschlagen, dessen Hand eine Schriftrolle hält, während die Rechte ausdrucksvoll erhoben ist. Zu beiden Seiten ordnen sich

[1]) Wenn sie nicht etwa schon dem sechsten Jahrhundert angehören! Denn nach **Görling** soll die Kirche aus der Zeit des Papstes Felix IV. stammen.

symmetrisch sechs (je drei) Gestalten, Petrus und Paulus, deren Typus bereits abgeschlossen erscheint, St. Kosmas und Damian, St. Theodor und Papst Felix IV. als Stifter des Werkes. Zwei in Gold glänzende Palmen begrenzen die Darstellung an den beiden Seiten, während unter derselben sich ein breiter Fries hinzieht mit Lämmern, als der symbolischen Bezeichnung Christi und der Apostel. Das Merkwürdigste an diesem Werke ist die Christusfigur. Das Antlitz erscheint länger, als früher, die Augenbrauen sind stark markirt, der Nacken und die Schultern sind stark, der Blick starr, ehrfurchtgebietend. Die ganze Figur ist der Ausdruck majestätischer Ruhe.

Wie in den früheren Mosaiken zeigen auch die Gestalten dieses Bildes den noch immer streng antikisirenden, wenn gleich etwas starr gewordenen Stil.

Den Uebergang zur völligen Erstarrung des Byzantinismus bilden die Denkmäler von Ravenna, welches von dem dritten großen Gothenfürsten Theodorich zur prachtvollsten Stadt Italiens erhoben wurde und von wo aus die byzantinische Kunst ihre Einflüsse auf die Darstellungen des Abendlandes geltend machte. Kommt auch der volle Geist der byzantinischen Mosaik erst im sechsten Jahrhundert zu Ravenna zur Herrschaft, — 539 ward ja Ravenna durch die griechischen Feldherren Belisar und Narses erobert und dadurch die Macht der Gothen gebrochen, — so hatte sich doch schon im fünften Jahrhundert Gelegenheit für die byzantinischen Einflüsse dort geboten, indem Galla Placidia 425 ein byzantinisches Heer zu Hilfe rief. In der Grabkapelle dieser Galla Placidia nun befinden sich Mosaiken aus dem fünften Jahrhundert, die durch decorative Harmonie ausgezeichnet sind und deren Figuren Ausdruck und Leben zeigen. Prächtiges Rankenwerk ist mit symbolischen Zeichen, z. B. den Hirschen, als Sinnbildern der nach Erlösung dürstenden Seele, durchwebt. Dazu gesellen sich dann einzelne feierliche Gestalten, wie der gute Hirt, der orthodoxe Christus, Apostelfiguren, ein zwischen den evangelischen Symbolen prangendes Kreuz u. dgl. In diesen ebenso sinnreich als schön angeordneten Mosaiken ist die vollste decorative Wirkung entfaltet, deren das in blendenden Farbenmassen erscheinende Mosaik in Verbindung mit Stuccorelief überhaupt fähig ist.

Ravennatische Mosaiken dagegen, in denen Sinn und Empfindung, so wie die Behandlung des Details auf die im Anzuge befindliche Erstarrung hinweisen, befinden sich im Baptisterium der Kirche von St. Maria in Cosmeddin, wo Christus als bartloser Jüngling an antike Darstellung erinnert. Auch in St. Vitale ist der in der Altar-

nische zwischen Heiligen auf einer blauen Weltkugel thronende Christus noch in jugendlicher Gestalt dargestellt, wie die frühere Kunst ihn bildete, aber nicht mehr im griechischen, sondern im italienischen Profil, indem das Haar kurz gehalten und die Nase gebogen ist; auch fehlt die Schwellung der Lippen. Am Rechteck vor der Apsis sind verschiedene biblische Gegenstände behandelt, die auf das blutige wie unblutige Opfer des neuen Bundes Bezug haben, wie besonders Christus in der Gestalt Melchisedek's Brod und Wein opfert. Auch in der Decoration macht sich diese Beziehung geltend, indem sich vorzugsweise das Rebenmotiv bemerklich macht, wie es scheint mit Rücksicht auf das Wort des Herrn: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben." Man sieht daraus, daß in Bezug auf den Inhalt der Malerei nichts Neues hier vorkommt. Wohl aber bringt etwas Neues mit sich die Darstellung an der unteren Wand der Altarnische, wo der Kaiser Justinian und gegenüber seine Gemahlin Theodora, beide in Lebensgröße und in prunkender Hoftracht, umgeben von ihrem Gefolge, von geistlichen und weltlichen Würdenträgern und den Trabanten der Leibwache, dargestellt sind, wie sie im Begriffe stehen, Geschenke für die Kirche zu opfern. Diese Ceremonienbilder haben schon als Costümbilder jener Zeit Bedeutung, größere Wichtigkeit aber haben sie noch darum, weil der „ganze Aufschwung der späteren Malerei besonders auf der Herausbildung der Profanfiguren zu Idealtypen beruhte, welche gewissermaßen als die irdische Basis für die den übersinnlichen Regionen angehörenden Heiligen anzusehen sind."

Derselben Zeit gehören die ausgedehnten musivischen Friese in St. Apollinare nuovo zu Ravenna an, welche in realistisch gehaltenen Figuren mit charakteristischer Gewandung die Anbetung der heiligen drei Könige darstellen, sowie Processionen von Heiligen und Martyrern, die aus der Stadt und dem Hafenorte Ravenna's, Classis genannt, hervorschreiten (in automatischer Weise) und in langem Zuge dem Altare entgegenwallen. Erwähnen wir noch die Darstellungen von Christus mit Aposteln und Heiligen und die achtundzwanzig Medaillons in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes zu Ravenna und die nun zu Berlin befindlichen Mosaiken von San Micchele in Affricisco zu Ravenna, so dürften wir die vorzüglichsten Mosaiken Ravenna's genannt haben, die uns die Beschaffenheit jener berühmten Mosaiken vergegenwärtigen, welche den unter Justinian entstandenen Kirchen Byzanz's ihren über alle Wunder gepriesenen Glanz verliehen. Unter diesen mögen wohl die Musivbilder der Sophienkirche die umfassendsten sein. Indeß werden die Musivgemälde durch die Pracht des Baumaterials

und durch den Glanz der Decoration überstrahlt. Die türkische Orthodoxie hat dieselben übertüncht, doch sind viele vor einigen Jahren bei Gelegenheit einer Restauration zum Vorschein gekommen und abgebildet worden von Salzenberg. Man hat jedoch nur die lediglich decorativen Theile unbedeckt gelassen, während man die figürlichen Darstellungen dem Auge der Moslemin durch eine neue Tünche wieder entziehen mußte. „So weit man aus den Abbildungen urtheilen kann, — schreibt Unger (Encykl. von Ersch und Gruber, Bd. 84 S. 433) — haben die einzelnen Heiligengestalten an den Füllwänden des südlichen und nördlichen Tragbogens noch eine gewisse Würde. Die kolossalen Gestalten heiliger Bischöfe gleichen sehr den ähnlichen Figuren in Miniaturen des eilften und zwölften Jahrhunderts, wobei freilich die Eigenthümlichkeit der priesterlichen Kleidung nicht ohne Bedeutung ist; ferner das große Ceremonialbild in der Vorhalle hat viel Uebereinstimmendes mit einer Miniatur des Jesaias-Commentars der vatikanischen Bibliothek, endlich die Bruchstücke des Mosaiks am westlichen Tragbogen der Kuppel, welches Maria mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus darstellte, gehören offenbar den heiligen Figuren an, welche Basilius Macedo bei der Restauration der baufälligen westlichen Apsis hier malen ließ. Aber bei den Propheten, welche über ihnen zwischen den Fenstern angebracht waren, sieht man die großen Hände und Füße, die in der Verfallzeit bei den Byzantinern vorkommen. Ueberdieß spricht die große Ausdehnung des Goldgrundes und die Buntheit der Arabesken und der farbigen Heiligenscheine für eine spätere Zeit. Die übrigen Mosaiken scheinen zum Theil noch jünger zu sein." Alles ist auf reichem Goldgrund dargestellt, mit dem die reiche Pracht in den Gewändern wetteifert, so daß nicht nur die Ausdehnung des Mosaikschmuckes über alle Theile der inneren Kirche, sondern auch die Beschaffenheit desselben Zeugniß ablegt von dem gesteigerten Bestreben, den größten Glanz durch die außerordentlichsten Mittel zu erreichen.

Das Decorationssystem der Sophienkirche scheint auch bei anderen Kirchen Anwendung gefunden zu haben. So finden sich musivische Seraphimgestalten in der Kirche des Landklosters bei Constantinopel, der jetzigen Moschee Kahrije Dschami, in der St. Georgskirche zu Salonichi und noch haben wir ein Mosaikbild in der Chornische des Domes zu Parenzo, das nach griechischer Weise eine thronende Madonna mit dem gerade ausblickenden Christkinde auf dem Schooße, von einer großen Anzahl von Heiligen umgeben, darstellt. Auch im neunten und zehnten Jahrhundert wird vielfach von Mosaikschmuck sowohl in Palästen als in Kirchen gesprochen, und zwar ist meistentheils von

Goldmosaik die Rede, worunter man sich in der Regel wohl nur farbige Decorationen oder Bilder auf Goldgrund zu denken hat. Auch in der von Basilius Macedo erbauten Kirche des Elias, sowie in der Kirche des Lips befinden sich noch Reste von Mosaiken auf Goldgrund, die religiöse Gegenstände darstellten, deren Sinn jedoch nicht mehr zu ermitteln ist. Man spricht ferner von alten Mosaiken in dem Kloster Megaspiläre in Achaja. Ferner sind noch Mosaikfragmente zu treffen im Kloster des heiligen Lukas am Fuße des Parnaß, in der Basilianerkirche auf der Insel Chio, in der Marienkirche zu Bethlehem, die erst im Jahre 1169 ganz mit Goldmosaik ausgeschmückt worden sein soll.

Außer den kirchlichen Mosaiken sind auch kleinere musivische Arbeiten gemacht worden. Das Einzige, was davon bekannt ist, sind die beiden Tafeln, die in den Opera des Domes zu Florenz aufbewahrt werden und je sechs Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testamentes enthalten. Nach der Beschaffenheit der Bilder, namentlich der bräunlichen Farbe und der Form der Buchstaben in den Aufschriften derselben gehört diese schöne Arbeit einer sehr späten Zeit, vielleicht sogar erst nach der Errichtung des lateinischen Kaiserthums an.

Indeß hat sich diese byzantinische Mosaik nicht bloß im Orient lange erhalten, sondern auch nach dem Abendlande hat sich der Einfluß der byzantinischen Kunst verbreitet auf Wegen, die wir schon in der Geschichte der Architektur aufzuzeigen suchten. Dieselben Wege, auf welchen byzantinische Elemente den Architekten des Abendlandes zugeführt wurden, haben ohne Zweifel auch die Bildhauer und Maler mit den Vorzügen der byzantinischen Kunst bekannt gemacht. Byzantinische Kunstwerke, welche durch Handel und Geschenke im Abendlande verbreitet wurden, boten sich als Muster zur Nachahmung dar und wir haben guten Grund zu vermuthen, daß abendländische Künstler geradezu bei Griechen in die Lehre gegangen sind, ja wir haben in dieser Beziehung sogar einige Nachrichten, die jedenfalls nicht geringe Beachtung verdienen. Leider erstrecken sich dieselben nur auf Italien, während wir in Deutschland und Frankreich lediglich auf die Vergleichung und Beurtheilung der erhaltenen Kunstdenkmäler angewiesen sind.

In Italien ist besonders von Wichtigkeit **Venedig**, wo sich manche griechische Kunsterzeugnisse fanden, die zur Nachahmung reizen konnten. Zugleich war Venedig durch seine Lage ein Emporium, welches den Handel mit griechischen Kunsterzeugnissen für das mittlere

Europa und zumal für Deutschland vermittelte. In **Unteritalien** und **Sicilien** finden sich Spuren griechischer Kunst in Capua, Avellino, Otranto und Amalfi, welch' letztere Stadt für den Handel mit reichen und bewundernswerthen Erzeugnissen der Kunst und Industrie eine ähnliche Bedeutung hatte wie Venedig. Nach **Florenz** sollen nach einer freilich nicht unbestrittenen Ueberlieferung selbst griechische Künstler berufen worden sein. Auch **Rom** besitzt in verschiedenen Kirchen Mosaiken, die auf griechischen Einfluß hinweisen, namentlich sollen die Mosaiken der Chornische in St. Maria in Trastevere, die Johann VII. im Jahre 707 gestiftet haben soll, aus griechischer Schule sein. „Die schöne Madonna mit dem Kinde und die Auffassung der Darstellungen aus dem Leben Mariens lassen über ihren byzantinischen Ursprung keinen Zweifel." **Unger** meint deßhalb, daß man sich in Rom griechischer Künstler bedient habe, die in Folge des Bilderstreites ausgewandert sein mögen. Auch die Madonna in einem Mosaik über dem südlichen Eingange von St. Maria in ara coeli zeugt von griechischer Schule und in **Venedig** standen ohne Zweifel die dortigen Mosaikisten in Verbindung mit der Schule von Constantinopel, wenn sie auch die byzantinische Technik nicht in allen Punkten angenommen haben. Jedenfalls haben einzelne Griechen in Venedig gearbeitet, wie z. B. jener Apollonius, den Andrea Tafi nach Florenz berief, um bei der Ausschmückung der Kuppel von St. Giovanni behilflich zu sein. Nach dem Berichte des Leo von Ostia hatte auch der Abt Desiderius von Monte Cassino Mosaikarbeiten aus Constantinopel kommen lassen, als er den glänzenden Bau der Klosterkirche unternahm.

In viel bescheidenerem Gewande tritt eine andere Art der Kirchenausstattung auf, nämlich die **Fresco-Malerei**, über deren Technik uns das Malerbuch vom Athos Auskunft gibt. Darnach hat sich die antike Methode den Kalküberzug vor dem Malen zu glätten, welcher nach Wiegmann's Untersuchungen die Fresken von Pompeji und Herculanum ihren eigenthümlichen Glanz verdanken, bei den Griechen erhalten. Es gibt in griechischen Kirchen und Klöstern viele Fresken, deren Ursprung und Alter durch keine Inschrift angedeutet ist. Manche darunter mögen ein sehr hohes Alter haben, wie z. B. der noch theilweise erhaltene Schmuck der Kirche zu Samari in Morea und die Malereien, welche Renan in Syrien zu Akura, Schептin, Kfar-Schleiman, Bhadidat und Maad noch gut erhalten gefunden haben soll, und die wahrscheinlich einer Zeit vor der Eroberung des Landes durch die Araber angehören. Die besten Fresken in den Klöstern des Athos werden von dem Verfasser des Malerbuches, dem

Manuel Pansélinos aus Thessalonich, zugeschrieben und gelten noch immer als die vorzüglichsten Vorbilder für das Studium der Maler. Man zählt dahin namentlich die Gemälde in dem Protaton des Klosters Kares, in dem Katholikon des Klosters Vatopedi und in der Kirche des Klosters Laura. Byzantinische Quellen außer dem Malerbuche erwähnen den Pansélinos nicht, dagegen schrieb man im vierzehnten Jahrhundert ein altes Gemälde im Palaste des Kaisers einem Paulus zu, den man den besten unter den alten byzantinischen Malern nannte. Möglicherweise sind beide Namen dieselbe Person, indem man dem Paulus wegen seiner zarten, dem Monde gleich leuchtenden Farbe den Beinamen Pansélinos gab. Die Gemälde dieses Pansélinos auf dem Athos, die von überraschender Schönheit gewesen sein sollen, hat Max Seitz aus München, jetzt in Rom, studirt, und sucht sich bei den Gemälden, die er für griechische Kirchen zu fertigen hat, möglichst dem Geiste dieses alten Meisters anzuschließen.

Von anderen Fresken aus älterer Zeit haben wir keine sichere Kunde, während sich aus der späteren Zeit noch ziemlich viele erhalten haben. In Delphi, St. Lukas in Livadien, Megaspiteion in Achaja, Sparta oder Mistra, dem Dorfe Arachowa in Lakonien, Argos, Korinth und Megara sind die Kirchen und namentlich die der Klöster mit zahlreichen Figuren in Fresco bedeckt. Am reichsten aber ist Athen mit solchen Bildern versehen. Hier sind noch fünf Kirchen vollständig ausgemalt, und die übrigen dreiundachtzig, selbst das zur christlichen Kirche umgestaltete Parthenon, bewahren wenigstens noch Spuren ihres alten Bilderschmuckes.

Für **Tafelbilder** wurde allem Anscheine nach fortwährend die Wachsmalerei angewandt. Es sind deren verschiedene im Abendlande zerstreut, doch sind sie wenig bekannt. Eine bedeutende Sammlung von byzantinischen Tafelbildern besitzt das christliche Museum der vatikanischen Bibliothek. Die dort befindlichen Bilder sind meist von sehr kleinem Maßstabe und von verschiedenem Werthe. Eines der schönsten und außerordentlich ansprechend ist ein kleines Bild, welches Christum und die Samariterin am Jakobsbrunnen darstellt.

Von großer Bedeutung sind dann die sogenannten Lukasbilder d. h. die angeblich vom Evangelisten Lukas gemalten Bilder der Madonna mit dem Kinde, deren **Unger** in Rom vier gesehen hat, die das Vollendetste sind, was man im Abendlande von byzantinischer Kunst sehen kann. Diese vier befinden sich in den Kirchen St. Maria maggiore, Maria del Popolo, Maria in Kosmedin und in der Jesuitenkirche del Gesu. „Diese Bilder — schreibt Unger (Encykl. Bd. 84.

S. 441) — sind von solcher Schönheit und so entfernt von der Steifheit und Magerkeit, die man bei byzantinischen Madonnenbildern vorauszusetzen pflegt, daß ich glauben würde, sie seien im sechzehnten Jahrhundert in Italien von tüchtigen Meistern gemalt und absichtlich in byzantinischer Form gehalten, wenn nicht die Vergleichung mit den drei kleinen unzweifelhaft byzantinischen Madonnen im christlichen Museum mich vom Gegentheil überzeugt hätte. Was sie von andern italienischen Madonnen unterscheidet, ist außer ein paar Aeußerlichkeiten, wie die besondere Form der segnenden Rechten des Christuskindes und das Kreuz auf dem Tuche über der Stirn, eine gewisse strenge und würdevolle Haltung, welche keine italienische Schule in gleicher Weise wiedergibt, ohne daß man sie jedoch irgend steif nennen könnte." Große Aehnlichkeit mit diesen Lukasbildern, ohne ihnen jedoch an Schönheit gleichzukommen, haben auch zwei Madonnen, die sich im Domschatze zu Aachen befinden. Eines derselben ist ein Geschenk des Königs Ludwig I. von Ungarn († 1382), aber ohne Zweifel von weit älterem Ursprung. Die meisten übrigen byzantinischen Tafelbilder, die im Abendlande verbreitet sind, dürften dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert angehören.

Die unseligen Wirren und Streitigkeiten, von denen in dieser Zeit die Kirche heimgesucht wurde, konnten für die Entwicklung der christlichen Kunst und besonders der monumentalen Malerei wenig fördernd sein und wenn auch die letztere oft in apologetischer Form auftrat, so mußte ihr doch, sollte sie nicht ganz zu Grunde gehen, ein anderes würdiges Asyl eröffnet werden in den Hallen der Klöster. Die stille Zelle schützte so manches Kunsttalent, das, wenn auch mit bescheidenem Schmucke, die heiligen Schriften illustrirte. Die Miniaturmalerei, ein Werk frommer Andacht, erhielt uns so manchen Beweis von freierem Aufschwunge, welcher in der Außenwelt durch trübe Verhältnisse gänzlich verkümmert wäre, und so sind die Miniaturen sehr geeignet, unsere Anschauungen über den Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst zu vervollständigen. Auch diese Art der Kunstthätigkeit knüpft sich unmittelbar an antike Vorbilder, wie denn die Bilderhandschriften des Virgil und Terenz in der vatikanischen, die des Homer in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand Nachbildungen antiker Compositionen, freilich in mehr und mehr entartender Weise, zeigen. Wahrscheinlich stammen dieselben aus dem fünften Jahrhundert, während die griechischen Codices dieser Art mit dem sechsten Jahrhundert beginnen zunächst mit den beiden Handschriften der Wiener Bibliothek, des Dioskorides und des Genesis-Fragmentes.

Letzteres besteht aus einzelnen mit Purpur gefärbten Blättern, die auf jeder Seite unter dem mit goldenen Uncialen geschriebenen Texte eine biblische Darstellung enthalten. Eine ähnliche griechische Genesis, die auf einhundertfünfundsechzig Seiten zweihundertfünfzig Miniaturen, jede vier Quadratzoll groß hatte, ist durch das Feuer, welches 1731 die Bibliothek des Sir Robert Cotton heimsuchte, größtentheils vernichtet worden. Aus der Zeit bald nach Justinian's Tode besitzt die Laurentianische Bibliothek zu Florenz eine syrische Uebersetzung der Evangelien, die 586 von dem Kalligraphen Rabula im Kloster des heiligen Johannes zu Jagba in Mesopotamien geschrieben ist und hinter dem Texte sechsundzwanzig Blätter enthält mit Darstellungen aus dem neuen Testamente. — Eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der byzantinischen Kunstgeschichte ist eine Pergamentrolle mit ausgezeichneten, ganz antik aufgefaßten Darstellungen aus der Geschichte des Josua und kurzen erklärenden Unterschriften, die mit der kurpfälzischen Bibliothek in die Bibliothek des Vatikans übergegangen ist. Sie besteht aus fünfzehn zusammengeklebten Pergamentblättern von verschiedener Größe und ist 32′ 2″ lang und 11½″ hoch. Diese Bilder sind nicht, wie die bisherigen, mit Wachsfarbe gemalt, sondern allem Anscheine nach mit Wasserfarbe, wobei in den Lichtern eine deckende weiße Farbe viel benutzt ist. Soweit sie nicht durch Restauration verschlechtert sind, zeichnen sich die Köpfe durch treffliche Zeichnung aus, während die Figuren in der Regel wohlproportionirt und selbst bei lebhaften Bewegungen meist gut und natürlich gehalten sind.

Ebenso bedeutend und namentlich durch das kräftige Colorit der Wachsmalerei den Josua überragend sind einige Handschriften aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, dem Zeitalter der Macedonier, die sich in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befinden. Dahin gehören besonders ein Codex mit verschiedenen Werken des heiligen Gregor von Nazianz, der außer drei Dedicationsblättern eine Menge gut erhaltener Miniaturen enthält, unter denen sich Bilder befinden mit Figuren voll Leben, Wahrheit und Adel und einzelne sogar von antiker Großartigkeit. Eines der hervorragendsten Werke dieser Art ist aber der schon früher erwähnte Psalter mit Anmerkungen aus verschiedenen Kirchenvätern. Er enthält eine Reihe von vierzehn Gemälden, die jedesmal eine ganze Seite einnehmen und theils auf besonderen Blättern stehen, theils die Rückseiten von beschriebenen Blättern ausfüllen. Im Allgemeinen machen diese wohlerhaltenen Bilder einen überraschenden Eindruck durch eine großartige und geistvolle Behandlung, welche

einen gewissen Realismus mit antikem Adel und idealer Auffassung verbindet.

Aus dem zehnten Jahrhundert möchte auch stammen die Biblia Palatina in der vatikanischen Bibliothek, eine heilige Schrift des alten Bundes in lateinischer Sprache. Die sehr zahlreichen Miniaturen beginnen mit dem Sturze Lucifer's; darauf folgt das Sechstagewerk, wobei Himmel und Erde noch als Personen auftreten. Bei den Propheten ist überall die Gestalt des Propheten in großartiger Auffassung vorangesetzt.

In derselben Bibliothek befindet sich das berühmte Menologium, das in vierhundertunddreißig prachtvollen Miniaturen auf Goldgrund die Scenen der auf jeden Tag fallenden Martyrien darstellt. Die Gemälde sind von verschiedenen Künstlern ausgeführt, deren acht namentlich angeführt sind.

Wir haben hier nur einige der wichtigsten Miniaturen dieser Zeit angeführt. Mehrere erwähnt noch Unger, und Sighart hat in seinen „Reliquien aus Rom" eine Beschreibung der Miniaturen der sogenannten Palatina geliefert, d. h. der pfälzischen Bibliothek, welche Kurfürst Max I. nach der Einnahme Heidelbergs durch Tilly dem Papste Gregor XV. überschickte. Fünfzehn Manuscripte finden sich in derselben, die mit Miniaturen geschmückt sind, von denen namentlich jene in der oben angeführten Biblia Palatina, die etwa aus dem zehnten Jahrhunderte stammen mögen, dem Charakter nach ganz byzantinisch sind. Wir bemerken dieses deßhalb, um thatsächlich zu beweisen, daß die byzantinische Auffassungsweise auch nach Deutschland vorgedrungen sei, was man vor noch nicht langer Zeit von verschiedenen Seiten verneinen zu müssen glaubte. Forschen wir aber nach dem Wege, auf welchem der Byzantinismus in die deutsche Kunst eingedrungen, so können uns eben nur die Miniaturen die Antwort geben und deßhalb erscheinen sie als ein wichtiges Element in der Geschichte der Malerei. Bekanntermaßen haben die irischen und angelsächsischen Klöster schon frühzeitig innige Beziehungen zu den griechischen Klöstern unterhalten und auf dem Seewege schon frühzeitig Verbindungen angeknüpft. Man hat sogar eine Nachricht, daß ägyptische Mönche in Irland gestorben seien. Zudem ist bekannt, daß britische Krieger einen Hauptbestandtheil der kaiserlichen Soldtruppen in Constantinopel ausmachten, was wohl nicht ohne Einfluß auf die Verpflanzung orientalischer Kunstauffassung nach Britanien geblieben sein kann. Nun aber wurde Deutschland durch Missionäre aus den britischen Inseln bekehrt, irische Klöster sandten Mönchscolonien aus, die sich in Skan-

dinavien, Deutschland, der Schweiz und der Lombardei niederließen; Karl der Große zog den Angelsachsen Alkuin an seinen Hof, um durch ihn gelehrte Bildung unter den Franken zu verbreiten. Sowie die Schrift einige Zeit lang angelsächsische Formen annahm, so gingen auch gewisse Manieren in der Zeichnung, welche jenseits des Kanals herrschten, in die Kunstwerke über, welche von den Klöstern des fränkischen Reiches geliefert wurden. Die Kunst der Iren und Angelsachsen beruht aber entschieden auf byzantinischen Vorbildern, wie schon aus den architektonischen Zeichnungen (Friesen, Säulen- und Kapitälformen) hervorgeht, mit denen man die ersten Seiten in Meßbüchern einzufassen pflegte. Als Beispiel dieser Art mag dienen ein fränkisches Missale in der Göttinger Bibliothek, das ungefähr um das Jahr 900 geschrieben sein mag. Außerdem ersehen wir aus Waagen (Kunstwerke und Künstler in England 1134—36) den Beweis erbracht, daß man nach byzantinischen Vorbildern arbeitete, indem eines der ältesten irischen Manuscripte, das sogenannte Cuthberts Book, ein Evangelienbuch, welches von Endfrith, Aethelwald, Bilfrith und Aldred für Cuthbert, also im siebenten Jahrhundert geschrieben ist, bei den Namen der Evangelisten das o agios oder o agius hat. Auch in der Figurenzeichnung findet man byzantinische Manieren. Am auffallendsten ist eine eigenthümliche Behandlung fliegender Gewänder, die ganz ähnlich in byzantinischen Miniaturen wiederkehrt. Endlich hat die irisch-angelsächsische Weise, die Initialen aus verschlungenen Bändern und thierischen oder menschlichen Figuren zu bilden, große Verwandtschaft mit der byzantinischen, wenn auch alles Dieses roher und barocker ist als bei den Griechen.

Haben wir so den byzantinischen Einfluß auf die irischen Miniaturen nachgewiesen, so erkennen wir den Einfluß der irischen Manieren in den fränkischen Arbeiten an dem eigenthümlichen Schmuck der künstlichen Initialen, die uns eben zuerst in irischen Manuscripten begegnen, und dann in späteren Handschriften der festländischen Irenklöster auf eine eigenthümlich phantastische, zum Theil sehr rohe und wilde Art ausgebildet erscheinen. Feiner und reicher bildeten die Angelsachsen dieses Ornament aus, und es war vielleicht der Einfluß Alkuin's, der den etwas steifen, aber sehr eleganten Stil der fränkischen Handschriften aus der karolingischen Zeit entwickelte, der dann die Grundlage für die weniger zierliche, aber freiere und phantasiereichere romanische Ornamentirung geworden ist.

Miniaturen befinden sich aus dieser Zeit zu Paris, Wien, Trier, St. Gallen, München, wo zu den Hauptdenkmälern gehört das

Evangelienbuch Karl's des Kahlen, ein Evangelienbuch aus Tegernsee, ein von Kaiser Heinrich II. an den Bamberger Dom geschenktes Missale und Evangeliarium (ersteres mit sieben, letzteres mit sechsundvierzig Bildern) und ein von demselben Kaiser herrührendes Evangelistarium mit großen aber rohen Bildern. Alle diese Miniaturen mehr mit zartverschmolzenen sauberen Farben auf mehrfarbigen Hintergründen, auch auf Goldgrund, selbst auf einem Schachbrettgrunde, mehr oder weniger unter byzantinischem Einfluß. — Andere Miniaturen in den verschiedenen Städten Deutschlands sind von Otte angeführt worden, auf die wir verweisen, da es uns nicht so sehr um eine vollständige Aufzählung der einzelnen Werke, als um die Ermittlung des kunsthistorischen Zusammenhanges zu thun ist. — (Siehe Pezolt, S. 152.)

Wir haben sonach gesehen, wie die byzantinische Kunst in Italien und Deutschland Eingang gefunden. Da nun aber stets der Nationalcharakter auch einen Einfluß auf die weitere Ausgestaltung einer begonnenen Richtung äußert, so wird auch in beiden Regionen die weitere Gestaltung der Kunst eine andere werden. Und so wird die Geschichte der Malerei nach der byzantinischen Kunst sogleich in zwei verschiedene Richtungen sich theilen, die wir mit dem Namen der italienischen und der deutschen Kunst um so bestimmter bezeichnen können, als gerade die beiden Elemente des romanischen und germanischen Volkslebens die entscheidenden Gegensätze in dieser Kunstentwicklung bilden.

§. 98.

Umbildung des byzantinischen Stiles in Italien.

Wenn es wahr ist, daß die Kunst stets einen Abglanz von der gesammten Cultur einer Zeit bildet, so ist begreiflich, daß in Italien die byzantinische Kunst sich nicht mehr weiter fortzubilden vermochte, nachdem einmal der byzantinische Einfluß daselbst gebrochen und immer mehr und mehr vernichtet war. Diese Zurückdrängung des byzantinischen Einflusses beginnt nun zwar schon mit Pipin dem Kleinen und wird durch die Gründung des abendländischen Kaiserthumes durch Karl den Großen und durch die Uebernahme der Schutzherrschaft über die Kirche durch Letzteren vollendet, gleichwohl blieb in der Kunst das schablonenhafte Nachproduciren und damit der byzantinische Stil noch lange herrschend, nämlich bis in's dreizehnte Jahrhundert, da der Sinn

für wahre Schönheit und Kunst so sehr gesunken war, daß die frischen lebensvollen Elemente aus dem Abendlande nur allmählig einen neuen Aufschwung herbeizuführen vermochten.

Der Sinn der Italiener hatte sich von dem Orient abgewendet und sich dem Norden zugekehrt, wo der Byzantinismus nie zu ausschließlicher Herrschaft gelangt war, wenn auch ein großer Einfluß desselben auf die Kunst nicht zu leugnen ist. Immer hatte auch das eigene, nationale Element sich noch geltend gemacht, was sich namentlich an der Baukunst zeigt. Zwar konnten die Italiener die Basilikenform nicht in der vom Norden ausgebildeten Weise annehmen, sondern sie gingen auf ihre classischen Basiliken zurück, die sie bedeutsamer gliederten und nicht selten mit echt antiken Detailsbildungen ausstatteten. Dadurch wurde jedenfalls der Sinn für das wahrhaft Schöne geläutert, der dann auch an den unbeweglichen Figuren der byzantinischen Sculptur und Malerei kein großes Gefallen mehr finden konnte.

Fehlt auch eine charakteristische Formgebung und ist auch selbst gegen Ende des zwölften Jahrhunderts der Typus der Figuren noch immer byzantinisch, so erscheinen doch bereits in einzelnen Gestalten derb naturalistische Gesichtsformen, und eine charakteristische Lebendigkeit der Action und Bewegung.

„Man kann schließen, daß die Malerei mit diesem Streben nach Befreiung aus starren Stilbanden, wie solches die Sculptur zeigte, in Wechselwirkung trat." Und in der That zeigen sich auch seit dem zwölften Jahrhundert in der Malerei unleugbare Spuren eines neuen Lebensgefühles und erwachender selbstständiger Empfindung selbst in den Mosaikdarstellungen, wie z. B. in jenen des Schiffes der **Capella Palatina** zu Palermo, wo die Gestalten des thronenden Erlösers bedeutend und großartig und dabei schon ziemlich ausdrucksvoll sind. Noch mehr zeigt sich frisches Leben und richtig empfundene Bewegung in den reichen geschichtlichen Darstellungen der Kirche von Monreale, wo bisweilen selbst ein tieferer Seelenausdruck erreicht und dabei durchweg jene treffliche Raumbehandlung beobachtet ist, die fortan das Erbtheil der italienischen Malerei ausmacht.

Daß auch in Rom die trockene Strenge des alten Stiles in dieser (romanischen) Epoche neubelebt wurde, zeigt besonders das frisch und lebensvoll empfundene Mosaikbild der Apsis von St. Maria in Trastevere aus dem zwölften Jahrhundert, wo Christus thronend dargestellt ist neben seiner Mutter, die von ihm liebevoll umfangen wird. Auch in Florenz sieht man deutlich einen neuen, lebensvolleren Geist mit dem starren byzantinischen Schematismus ringen, z. B. in den

ausgedehnten Mosaiken im Chore des Baptisteriums, die aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen.

Indeß möchten wir glauben, daß mit dem Festhalten an der Mosaik niemals die angestrebte Lebendigkeit und Bewegung, noch weniger der vermißte Ausdruck der Empfindungen und Gefühle zu erreichen gewesen wäre, da in der Technik der Mosaik schon von selbst eine gewisse Gebundenheit eingeschlossen erscheint. Und vielleicht hätten auch die oben angeführten Mosaiken nicht jene gerühmte Bewegung und Beseelung erhalten, wenn nicht schon vorher in Folge der neubelebten Bauformen das Frescogemälde wieder mehr Pflege gefunden hätte, das schon seiner Natur nach auf der augenblicklichen Thatfertigkeit des Künstlers beruht und damit von selbst auch den Stempel der jeweiligen subjectiven Empfindung und der individuellen Auffassung des Künstlers sich aufprägen lassen muß. Und so brachte denn die Architektur schon mit sich die Anregung zu einer mehr subjectiven und ausdrucksvolleren Behandlung der Malerei. Dieser neuen Forderung konnte man indeß auf zweifache Weise Genüge zu leisten suchen, entweder indem man zuerst die byzantinische Darstellungsweise festhielt, aber die erstorbene Form zu beseelen und durch allmähliges Umbilden der typischen Gestalten zu lebensvoller Freiheit hindurchzubringen suchte, oder aber indem man mit dem Byzantinismus brach und die Formen aus der antiken Sculptur und aus der Natur entlehnte. So war eine zweifache Richtung möglich, die aber ein gewisses Prinzip gemeinsam hatten, nämlich das Prinzip der freieren Gestaltung. Dieses reformatorische Prinzip — bemerkt Neumaier treffend — hätte leicht gefährlich werden können, hätte nicht der gläubig fromme Sinn die damaligen Künstler vor Ausschreitungen bewahrt. So aber bewegte sich ihre Freiheit innerhalb den von der Kirche und dem christlichen Geiste gesetzten Schranken. Denn die Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, welche die Künstler für sich in Anspruch nahmen, ist keineswegs in dem Sinne zu verstehen, als hätten sie nur der individuellen Anschauung folgen und ausschließlich die Rechte der Subjectivität zur Geltung bringen wollen; sie hielten sich vielmehr genau an den objectiven christlichen Geist, an den Lehrbegriff und die Traditionen der Kirche. Diesen Geist des christlichen Glaubens, Liebens und Hoffens hatten sie in sich aufgenommen, von ihm genährt und getragen, ließen sie ihn in seiner ganzen Größe, Hoheit und Kraft in ihre Bildwerke übergehen. Ihre Compositionen waren nur der künstlerische Ausdruck für die frommen Gefühle und Anschauungen, die in Momenten heiliger Weihe ihr Inneres belebten. Die Freiheit,

die sie sich gestatteten, bezog sich lediglich auf die äußere Form, auf die Gestaltung und Anordnung in der Composition, auf die Mannigfaltigkeit der Empfindung, auf Natürlichkeit, Reinheit und Correctheit der Formen, auf Farbenpracht und überhaupt auf die Technik.

Obgleich daher, wie oben schon angedeutet wurde, die italienischen Meister sich mehr oder weniger nach antiken Mustern bildeten und ihre Formen zum Theil sich aneigneten, so war doch die antike sinnliche Schönheit keineswegs das höchste Ziel, dem sie nachstrebten, die antiken Formen wurden bei ihnen vielmehr die Träger des himmlisch Schönen, des Friedens in Gott, des glaubensvollen demüthigen Sinnes, der Heiligkeit und Hoheit der Seele.

Aus dieser freieren, selbstständigen Bewegung der Künstler erwuchs aber nicht nur der Kunst, sondern auch dem kirchlichen Leben ein ansehnlicher Gewinn; durch das Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit leisteten sie der Aufgabe der christlichen Kunst besser Genüge, denn es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die höchste Wahrheit im Ausdruck menschlicher Züge und Geberden, wenn sie religiöse Gefühle beleben, am besten geeignet ist, fromme Stimmungen im Beschauer zu erwecken. Aber auch die Phantasie des Künstlers erhielt dadurch einen freieren Spielraum, und er konnte jetzt den darzustellenden Personen in Miene und Stellung denjenigen Ausdruck geben, der ihm geeignet schien, fromme Empfindungen im Beschauer zu erwecken. Zugleich wurde der Umfang des Darzustellenden beträchtlich erweitert; seither war der Kreis für die bildende Kunst enge umschrieben und auf die Gestalten einzelner Heiligen und die biblische Geschichte beschränkt. Nunmehr konnte man aber auch überlieferte Thatsachen, Erzählungen in das Bereich der Darstellung ziehen, und was von besonderem Werthe war, man konnte auch den Gedanken bildlich erfassen und sichtbar vor das Auge hinstellen. So wurde der Stoff für die bildende Kunst unendlich vermehrt, und die Künstler sahen sich zugleich aufgefordert, das religiöse Leben aufmerksamer zu beobachten. Der Malerei war es jetzt möglich, das christliche Leben in seiner ganzen reichen, mannigfaltigen Erscheinung und Entwicklung zur Darstellung zu bringen; der christliche Glaubensinhalt, die heilige Geschichte und Legende, die transscendentale Welt, Alles, was die Kirche Großes und Herrliches schuf, ward jetzt in das Bereich des künstlerischen Schaffens gezogen, und vom Genie in all' seiner Wahrheit, Fülle und Größe verkörpert hingestellt. Diese Mannigfaltigkeit wurde noch dadurch vermehrt, daß die eingetretene Selbstständigkeit die nationalen Eigenthümlichkeiten der Künstler zur Geltung brachte und ver-

schiedene Kunstrichtungen hervorrief, die indeß bei aller Verschiedenheit im Aeußern doch sämmtlich von demselben Geiste, derselben Grundidee beseelt waren — vom Gedanken an die Verherrlichung der Kirche und des dreieinigen Gottes.

Kehren wir nach diesen Reflexionen zur Geschichte zurück, so begegnen uns als Diejenigen, welche die Umbildung des Alten, des Byzantinismus, in Angriff genommen haben, zunächst Guido von Siena, Giunta Pisano und Cimabue. Von Guido gelangte eine aus dem Jahre 1221 stammende, mit Ausnahme des Antlitzes im Aeußeren noch ganz byzantinisch gedachte, Madonna in St. Domenico zu Siena schnell zu großer Berühmtheit, Giunta schmückte zu Assisi die Oberkirche St. Francesco mit Frescogemälden, unter denen eine Kreuzigung Christi, das Martyrium des heiligen Petrus und der Sturz Simon's des Zauberers sich befanden. Namentlich in letzterem Gemälde soll eine gewaltige Bewegung und eine wilde Kraft sich ausgesprochen haben. Die erste geniale Umbildung der byzantinischen Kunst begann Giovanni Cimabue-Gualtieri (1240—1302), von dem in der Regel die neuere Geschichte der Malerei datirt wird. Er soll noch von byzantinischen Meistern die Malerei erlernt haben, woher es kommen mag, daß er in der That im Aeußeren noch ein guter Byzantiner ist. Aber er besaß Phantasie, Kraft und Gefühl genug, um innerhalb der byzantinischen Form einer neuen Anschauung der Natur in ihrer Wahrheit und Schönheit zum Siege zu verhelfen. Er wagte es zuerst, in die herkömmlichen Gestalten den subjectiven Ausdruck der eigenen Empfindung und Erfindung hineinzulegen. Die starren Züge, diese gleichmäßigen, wie steife Holzfiguren unbeweglichen Glieder wurden naturgetreuer, und erhielten oft ein selbstständiges, freieres, subjectiveres Leben. Der Glaube fand sein Eigenthum nicht bloß als ein gegebenes, das er unantastbar nicht auch subjectiv lieben und verherrlichen durfte, er fand vielmehr gerade darin seine Bedeutung, daß er das Geschenkte mit Vertrauen aufnahm und subjectiv so viel aussprach, als er eben fassen konnte, ohne doch an dem objectiven Inhalt dadurch irgend etwas ablassen zu wollen.

In der Akademie zu Florenz befindet sich noch ein Jugendwerk Cimabue's, nämlich eine noch stark byzantinisch auf Goldgrund ausgeführte Madonna, wogegen in der berühmten Madonna mit dem Kinde zu Sta Maria Novella in Florenz die Kunst des Meisters sich zu vollendeter Schönheit erhoben hat. Ganz besonders ist in dieser Madonna das Rührend-Innige wirksam vertreten. Auf Holz in Tempera gemalt, zart gefärbt, höchst sauber ausgeführt und mit Gold im

Grunde gedeckt ist dieses Bild von einem zierlich geschmückten Goldrahmen umgeben, in welchem dreißig Bildnisse von Heiligen angebracht sind. Es ist dieses jenes Bild, welches das Volk, angeführt von den Senatoren der Stadt und von Truppen begleitet, unter Sang und Klang, in feierlicher Procession von der Werkstätte des Künstlers abholte und durch die Straßen der Stadt in die Kapelle trug, für die es bestimmt war.

Außerdem führte unser Meister in Sta Croce zu Florenz mehrere Gemälde aus, worunter eine Verkündigung Mariens; auch lieferte er eine Reihe von Wandgemälden in der Oberkirche von St. Francesco zu Assisi, wo um das Grab des heiligen Franziscus ein neues Kunstleben erblühte. Diese Wandgemälde sind von sehr verschiedenem Werthe. Während die Geburt Christi an die Geistlosigkeit des Byzantinismus mahnt, erscheint der Kampf der Erzengel mit dem Drachen des Abgrundes und seiner Genossen am meisten unbyzantinisch und auch in der figurenreichen Grablegung Christi hat er sich von der byzantinischen Seelenlosigkeit in hohem Grade frei gemacht und besonders den Empfindungen des Schmerzes und der Trauer einen guten Ausdruck zu geben gewußt. — Daß Cimabue auch der Naturwahrheit hätte Ausdruck geben können, zeigt besonders das furchtbar wahre Porträt des heiligen Franziskus, das sich in St. Croce zu Florenz befindet.

Wie Cimabue in Florenz, so unternahm zu Siena Duccio, auch Buoninsegna genannt, (1282—1340) die Umbildung des Byzantinismus. Zwar fußt auch er auf der strengen byzantinischen Tradition, aber diese ist hier mit einer Schönheit, einer Anmuth und einer Fülle des Lebens gepaart, die bereits eine freie künstlerische Auffassung bezeugt, welche sich auch mit dem äußerlichen byzantinischen Formenkanon nicht mehr begnügen kann. Er sucht für die innere Empfindung auch die entsprechende äußere Form zu finden, weßhalb er die Figuren der steifen Mummerei entkleidet und deren feierliche Würde, Erhabenheit über das Irdische ausdrückt. Wenn er auch nicht bis zur individuellen Abstufung des Ausdrucks gelangt und die inneren Antriebe der Bewegung nur auf der Stufe des Allgemeinen stehen, so muß man doch sagen, daß Alles, was er malte, vom Ursprung an malerisch gedacht und empfunden ist, und daß er in seinem Hauptwerke, der Altartafel im Dome zu Siena die aus zwei Gemälden besteht, einzelne Partieen aus der Passionsgeschichte geliefert hat von vollendeter Schönheit, so daß er selbst den Meisterschöpfungen der raphaelischen Zeit nahe kommt. „Bei strenger Erhabenheit des Stiles vereinigen sich

hier-ernste Gedankenfülle, edle Schönheit und leidenschaftliche Gewalt zu wunderbar ergreifendem Ausdruck. Die italienische Malerei hat schon hier eine Lebenskraft erreicht, für die in der Folge keine Stufe der Vollendung zu steil und unersteigbar war."

§. 99.

Die italienischen Malerschulen.

In Cimabue und Duccio haben wir demnach schon die Anfänge der beiden Richtungen, die sich auf toskanischem Gebiete zu zwei Localschulen consolidirten und in der Kunstgeschichte als florentinische und umbrische (sienesische) bezeichnet werden.

Beide Schulen hatten sich zuletzt dieselbe Aufgabe gesetzt, den Geist des Christenthums in seiner Tiefe, Fülle und Innerlichkeit darzustellen. Sie nehmen durchweg ihre Stoffe aus der heiligen Geschichte und aus dem reichen Gebiete der Legende. Es ist nicht, wie in der antiken Kunst, das bloß äußerliche, sinnlich Schöne, die Regung gewaltiger Kräfte, das Wilde, Trotzige, was in diesen Kunstschöpfungen zu Tage tritt, sondern das innerlich Schöne, die von der Gnade gehobene Tugend, die Verklärung des Endlichen durch das Unendliche, das Heilige. — Das Eigenthümliche, das diese beiden Schulen wieder charakterisirt, besteht darin, daß die florentinische Schule einen mehr dramatischen Charakter an sich trägt; sie liebt es, mit freiem Blick das Leben zu erfassen, in ihren Gebilden die Handlung vorherrschen zu lassen, das Objective und Wirkliche. Sie finden darum vorzüglich Gefallen an der Schilderung des Geschichtlichen, wie es im Leben Christi, Mariens und der Heiligen sich bietet. Doch kommen auch Compositionen eines geheimnißvoll symbolischen Inhalts vor, die mit einer Fülle lebendiger Züge vorgeführt werden und für deren Auffassung Dante's wunderbare Dichtung vielfach die Anregung gab.

Wesentlich unterschieden hievon ist die Schule von Siena. Ihr Charakter ist ein lyrischer, weich, das contemplative Leben der Seele in seinen mannigfachen Nüancirungen und Abstufungen darstellend. Es bricht sich in ihr ein subjectiver Mysticismus Bahn, der als Mystik der Liebe nicht jene Größe und Erhabenheit der glaubensmächtigen objectiven Wahrheit erringen konnte, der aber dafür in unnennbarer und unbeschreiblicher Andacht und Rührung einer weiblich-bräutlichen Hingebung des Seelenlebens huldigte, die bei aller Mangel-

haftigkeit der menschlichen Kraft doch in Allem, was sie vermochte, nur göttliche Eingebung fand. — Die Anfänge dieser Schule tragen noch vielfach die Härten des byzantinischen Stiles an sich, die Künstler vernachlässigten oft über der Darstellung des Innerlichen das Aeußerliche, im Ganzen jedoch erreicht diese Schule in der liebevollen Hingebung an das Einzelne eine zarte Durchbildung der Gestalten, eine holde, seelenvolle Schönheit des Ausdrucks, den sie mehr in abgeschlossenen Altarbildern, als in ausgedehnten Fresken zur Geltung bringt. Die ganze Richtung auf die Innigkeit des religiösen Gemüthslebens, durch welche die Gebilde dieser Schule das christliche Princip besonders zum Ausdruck brachten, schließt schon ein die Vorliebe dieser Meister für Darstellungen von stillen Scenen aus der heiligen Geschichte ohne Handlung, besonders von Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau mit dem Kinde, von Engelsgestalten u. s. w. An den schönen, altkirchlichen Köpfen sind die Augenlider halb geschlossen; das Auge scheint (auf keinen besonderen Gegenstand gerichtet) nach Innen, in die eigene selige Welt zu schauen. Die Staffage entspricht in mystischer Weise den dargestellten Gegenständen; Blumen entsprießen in der Nähe des göttlichen Kindes, ein Lamm steht an seiner Seite, eine Quelle bricht hervor. Die Hintergründe sind licht und sonnig, Alles deutet auf eine höhere, verklärte Welt hin.

Daß diese verschiedenen Richtungen auch auf die Ausgestaltung des Wesens der Malerei und ihrer nothwendigen Eigenschaften, auf Zeichnung, Farbe und Lichtwirkung von größtem Einfluß sind, muß von selbst einleuchten, da ja dieß die Mittel sind, durch welche die innere Auffassung und Stimmung des Künstlers zur Darstellung gebracht wird. Und auf die verschiedene Behandlung und Beherrschung der wesentlichen Eigenschaften der Malerei muß denn auch die Kunstgeschichte ihre Eintheilungen machen, wenn sie etwas gelten sollen, auf sie muß auch die Vertheilung der Künstler in die verschiedenen Malerschulen zurückgeführt werden, während der Wohnort des einzelnen Malers zufällig ist und nicht in Betracht kommen kann, wenn es sich um die Unterscheidung der einzelnen Kunstschulen handelt. Man kann demnach nicht die verschiedenen Meister, die in einer und derselben Stadt lebten oder thätig waren, deßhalb auch zu einer und derselben Schule rechnen, wenn nicht etwa zufällig die wesentliche Einheit einer Kunstentwicklung auch mit der localen zusammenfällt, wie es in Venedig der Fall war, wo eben die Bedingungen der Kunstentwicklung mit der nationalen und historischen Entwicklung der Republik zufällig in Eins verwachsen waren. — Nach diesen Voraussetzungen wollen wir

nun mittheilen, was Deutinger über die italienischen Malerschulen sagt: In Venedig wurde die Malerei gleich anfangs durch den Einfluß der deutschen Maler zunächst auf die Ausbildung der Farbe gelenkt. Die ernsten und eintönigen Formen der Byzantiner forderten eine innere Belebung, und diese pulsirte in der Farbe. Der Glanz derselben entfaltete mit dem Ernste zugleich eine gewisse Breite, Würde und Pracht, die dem Charakter der Venetianer entsprach. Während so die Venetianer den scharfen Formen der Byzantiner mehr Fülle, Frische und Weichheit geben mußten, handelte es sich im Gegentheile in Florenz darum, den unbestimmten, weichen, runden Formen der Vorzeit, wie sie in den Resten altrömischer Gemälde sich erhalten hatten, Schärfe und Charakter zu verleihen. Die Florentinischen Maler hatten schon von vornherein durch das näherliegende Vorbild der Antike und durch die Ueberreste der altrömischen Gemälde in den Katakomben eine andere Richtung erhalten. Was die Venetianer mit der Farbe erzielten, das suchten die Florentiner durch die Zeichnung zu erreichen. So waren die beiden entgegengesetzten Grundkräfte der Malerei gleich im Anfange in die Entwicklung hineingezogen und aus dem Uebergewicht der Farbe oder der Zeichnung in der Darstellung der verschiedene Charakter beider Entwicklungsformen erwachsen.

Farbe und Zeichnung aber sind nur die entgegengesetzten Erscheinungsformen der allgemeinen Grundlage aller Erscheinung im Lichte. Die Lichtwirkung überhaupt ist die allgemeine beide vermittelnde Wurzel. Der Zeichnung wird durch Licht und Schatten Rundung verliehen, die Farbe wird durch die Lichtwirkung so zu sagen subjectiv gemacht, d. h. sie tritt von dem Auge zurück und nähert sich demselben, concentrirt und erhellt sich an dem einen Punkte und zerstreut und verdunkelt sich an andern, je nachdem die Nähe oder Entfernung des Gegenstandes und sein Verhältniß zum Schauenden es erfordert. Durch das Vorherrschen der Lichtwirkung entstand in der Florentiner Schule die weiche Schattengebung und das schöne Relief der Sieneser Richtung; in der Venetianer Schule aber hatte sich dadurch die Macht des Helldunkels ausgebildet. Wenn aber die Venetianer Schule der Farbengebung vorherrschend ihre Kraft zugewendet hatte, so ist damit nicht gemeint, daß ihr die Zeichnung völlig gleichgiltig bleiben konnte, sowie die Florentiner Schule das Colorit nicht deßwegen gänzlich vernachlässigte, weil sie ihre vorherrschende Aufmerksamkeit auf die Zeichnung gerichtet hatte. In Folge der größeren Berücksichtigung des entgegengesetzten Elementes der malerischen Darstellung gingen vielmehr aus beiden Schulen wieder zwei Seiten-

richtungen hervor, in denen die Annäherung beider Gegensätze unverkennbar sich ausbildete. Sowie nämlich die Venetianer Schule der Zeichnung eine größere Aufmerksamkeit zuwendete, mußte sie die Farbe durch hellere Töne gleichsam abdämpfen und eine edle ruhige Einfachheit und Größe den breiten Tönen ihrer Darstellung verleihen. So entstand die Veroneser Schule, welche durch diese Einfachheit und Innigkeit des Ausdrucks von selbst der Umbrischen Schule, die von der entgegengesetzten Seite her zur gleichen Innigkeit und Einfachheit der Darstellung gelangt war, sich annäherte. Die Umbrier hatten nämlich innerhalb der strengen Zeichnung die Macht der Farbe ebenso gefühlt, wie die Veroneser innerhalb der Farbe der strengeren Zeichnung gehuldigt hatten. So bildeten zwischen den ersten Gegensätzen von verschiedenen Punkten her die entsprechenden Mittelstufen sich aus, und in den beiden entgegengesetzten Hauptrichtungen und den dazwischen liegenden vier Mittelschulen haben alle wesentlichen elementaren Bedingungen der Malerei ihre entsprechende Entwicklung gefunden.

Kehren wir nochmals zu jenem Gedanken zurück, der uns den Anlaß gab zur Untersuchung der charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Schulen und fragen wir nun, wie der Ausdruck und Inhalt des Gemäldes mit diesen Eigenthümlichkeiten zusammenhängt, so möchte noch Folgendes als Ergänzung des Obigen am Platze sein.

Betrachten wir die Wärme der Farbe, die kleinen Gesichtsformen und die Breite des Ovals an den Bildern eines umbrischen Meisters, etwa des Perugino, so sehen wir darin zugleich ein innerliches Gemüthsleben, ein in der Tiefe gleichsam verschlossenes Feuer der Andacht und religiöser Begeisterung, das sich äußerlich höchstens in dem Auge offenbart. Stellen wir diesen ein Bild von Pacchiarotto, Beccafumi oder Lippi Lippino gegenüber, so zeigt sich an diesen im Unterschiede von der umbrischen Weise eine bläulich-helle, also vorherrschend kalte Farbe, und damit zugleich eine größere Herausbildung der einzelnen Theile des Gesichtes; wir sehen das Auge erweitert, den Mund größer und lebhafter, die Schatten tiefer und alle einzelnen Theile des Gesichtes markirter hervortretend; ebenso wird der Ausdruck im Wellenschlag des schön geschwungenen, schmäleren Ovals viel bewegter und die Züge gewinnen an äußerer Rundung, Fülle und Lebhaftigkeit. Bei den Sienesen strömt die äußere Form des Ovals gleichsam wie die Wogen des Flusses leicht sich hebend und senkend dahin, während die Umrisse der umbrischen Bilder wie abgerundetes Hügelland feststehen. Bei den Umbriern ist die Empfindung wie das Licht im Karfunkel noch in der Tiefe verschlossen, bei den Sienesen ist sie nach

Außen getreten und zur blühenden, bewegten, farbenhellen Heiterkeit des Pflanzenlebens aufgeblüht. Man sieht, wie sich Farbe und Ausdruck, äußere Form und innere Empfindung, der Charakter der Farbe und des Lebens der Seele gegenseitig verstehen und bedingen. Das verschlossene Gemüthsleben läßt die Bewegung nicht nach Außen sich entfalten, sondern hält die Gluth der Empfindung nach innen zusammen; darum war die wärmere Farbe den Umbriern nöthig, um durch sie innerhalb ihrer knospenhaften kleinen Form des Mundes und der Augen das tiefverborgene Feuer des Gemüthes zu offenbaren. Wie aber die innere Gluth in den Strom der bewegten Empfindung sich vertheilt und das Leben selbst äußerlich verständlicher und natürlicher wird, muß auch die Farbe kälter werden. Im umgekehrten Verhältniß zwang die Anwendung einer kalten Farbe von selbst den Maler zu größerer Bewegung und Gliederung nach außen, während die größere Geschlossenheit und Innerlichkeit des Gefühls ihn zur wärmeren Farbe führte, wie ja auch das offen brennende Feuer mehr Licht, das im Ofen verschlossene mehr Wärme erzeugt.

Um nun diese Untersuchungen zum Abschlusse zu bringen, so unterscheiden wir sechs Hauptschulen, die aus der Entgegensetzung und Wechselwirkung der drei Grundbedingungen des Malerischen, aus dem Gegensatze und der Verbindung von Licht, Zeichnung und Farbe auf eine einfach natürliche und nothwendige Weise hervorgehen. In der Florentiner Schule hat sich die Zeichnung, in der Venetianer das Colorit bis zur höchsten Vollendung ausgebildet; die eine schließt ihre Entwicklung mit Michelangelo, die andere erreicht mit Tizian den höchsten Umfang ihrer Macht. Durch die größere Rücksichtnahme auf Licht und Schatten erwächst aus der Venetianer Schule die Schule von Parma und entsteht neben der Florentiner die Sieneser Schule, von denen die erste in Correggio, die andere in Mailand durch Leonardo ihre Vollendung erreichte: beide unter sich ähnlich durch die gemeinschaftliche Bevorzugung der Lichtwirkung und unter sich verschieden durch die entgegengesetzte Anwendung derselben, indem Correggio, durch den nachwirkenden Einfluß des überwiegenden Farbensinns der Venetianer bestimmt, das Helldunkel ausbildet, Leonardo aber die strenge Zeichnung der Florentiner durch seine weichen Schatten belebt und gleichsam flüssig macht. Durch die fortschreitende Versöhnung der ersten Gegensätze von Zeichnung und Farbe entstehen dann noch zwei weitere Schulen, indem die wärmere Farbe der Umbrier die Florentiner den Venetianern und umgekehrt die strengere Zeichnung der Veroneser die Venetianer den Florentinern näher bringt.

Die umbrische Schule kam mit Perugino und Raibolini zum Abschluß; als Glanzpunkt der Veroneser Schule aber muß Moretto bezeichnet werden. Die letzte Vermittlung und Vollendung im einheitlichen Ausdruck aller einzelnen Bedingungen der malerischen Form und des höchsten Inhalts der italienischen Malerei finden wir endlich in Raphael. Mit ihm endet der Fortschritt, und mit dem Fortschritt hören auch die ursprünglichen Schulen auf. Von ihm aus ging die Malerei mit jedem Schritte mehr und mehr ihrem Verfalle entgegen.

Wir glaubten diese Notizen vorausschicken zu sollen, um vorerst in gedrängter Kürze ganz im Allgemeinen über die Entwicklung der italienischen Malerei zu orientiren. Jetzt aber wollen wir näher die einzelnen Meister kennen lernen, die in den verschiedenen Schulen eingereiht werden können, und zuerst wieder auf die florentinische Schule zurückkommen.

§. 100.

Der national-italienische Stil Giotto's und seiner Schule.

Es ist schon weiter oben betont worden, wie sich in Italien neben den verschiedenen fremden Einflüssen ein nationales Gefühl erhalten hat, welches dann sich immer mehr entwickelte in Folge der Blüthe des Städtewesens. Freilich wurde dadurch die Einheit der Gesammtnationalität mehr geschädigt denn gefördert, aber in jeder einzelnen Stadt wurde das Selbstbewußtsein und Selbstgefühl geweckt, dadurch das Streben nach Befreiung von fremdländischen Zuständen und Beeinflußungen wach erhalten und so ein in letzter Instanz alle Städte beherrschender Grundgedanke erzeugt, der zur Aufsuchung des Ausdrucksmittels einer nationalen Einheit Veranlassung gab.

Diesem national-italienischen Gedanken hat Dante in seinem bewunderten Gedichte, in welchem er die Volkssprache von Toskana zur allgemeinen Schriftsprache erhob, auf sprachlichem Gebiete Ausdruck verliehen, während auf dem Gebiete der Malerei der an die Auffassungsweise und Formbehandlung des Plastikers Niccolo Pisano sich anschließende Giotto, genannt Bondone (1276—1336) der erste eigentliche Vertreter der italienischen Nationalität geworden ist, den wir schon als Architekten und Bildhauer kennen gelernt haben. Giotto war ein Schüler des schon oben gerühmten Cimabue (der ihn gefunden

haben soll, als er während des Hütens der Schafe eines derselben mit einem spitzen Steine abzeichnete) — übertraf aber bald den Meister und durchbrach völlig die seitherigen Schranken, indem er gänzlich von dem conventionellen Typus und dem wesenlosen Schematismus der Byzantiner sich lossagt und dagegen auf das Wesentliche und Entscheidende ausgehend in der Schilderung der Vorgänge überzeugende Klarheit, energische Charakteristik und tiefes dramatisches Leben zum Ausdrucke zu bringen bemüht ist. Durch diese Vorzüge und durch die naturgetreue Darstellung, womit sich eine vollendete Sicherheit in der Gliederung und dem Aufbaue großer Compositionen verbindet, ist er der eigentliche Regenerator der christlichen Malerei geworden.

Indem er Deutlichkeit und sichere Wirkung durch das Ganze obenan stellte, legte er oft wenig Gewicht auf eine feine Durchbildung der Einzelformen, woher es kommt, daß die menschliche Gestalt, besonders die Köpfe in seinen Gemälden meistentheils nur geringen Anspruch auf Formenschönheit und Anmuth machen können. Namentlich ist der Typus der Köpfe überaus gleichförmig; sie sind massig, das Kinn meist stark entwickelt, die Nase öfter kurz oder gestutzt als frei und fein verlaufend, die Stirnpartie mit den schmalgeschnittenen Augen erscheint stets mehr gedrückt als lichtvoll und freistehend; gleichwohl erscheint in ihnen ein ganz neuer, jugendlich frischer, von freudiger Kraft erfüllter geistiger Hauch.

Giotto malte in Padua, Assisi, Rom, Neapel und Florenz. Schon in jenem Bildercyklus, den er als siebenundzwanzigjähriger Mann in der Kirche St. Maria dell' Arena zu **Padua** ausführte, zeigte er sich als einen der gewaltigsten Künstler aller Zeiten, indem er in den achtunddreißig Bildern, welche das Leben Mariens, die Leidensgeschichte des Heilandes, das jüngste Gericht und in symbolischer Weise einzelne Tugenden und Laster darstellen, eine Fülle von bedeutsamen Zügen und einen solchen Reichthum von Gedankenblitzen darbot, daß sie eine Fundgrube für seine Nachfolger wurden.

Einen andern bedeutsamen Cyclus bilden die Gemälde an dem mittleren Gewölbe der Unterkirche von St. Francesco zu Assisi, wo er im engen Anschlusse an die Architektur und mit sinniger Benützung des ihm zu Gebote stehenden Raumes al fresco die drei Gelübde der Bettelorden malte: die Armuth symbolisirt die Vermählung des heiligen Franziskus mit einer in Lumpen gehüllten, zwischen Dornen einherschreitenden weiblichen Figur; die Keuschheit ist durch ein Kastell mit gewappneten Schildwachen dargestellt; der Gehorsam zeigt eine

Tempelhalle, in welcher vor einem Engel ein Mönch kniet, welchem ein hölzernes Joch auf den Nacken gelegt wird.

In Sta. Croce zu Florenz befindet sich von Giotto ein auf Holz in Tempera gemaltes Tafelbild, welches die seligste Jungfrau darstellt, wie sie, umgeben von vier Engeln, von Christus im Himmel gekrönt wird. Für dieselbe Kirche waren gemalt die kleinen Tafelgemälde, die sich jetzt größtentheils in der Akademie daselbst befinden. In diesen sechsundzwanzig kleinen Bildern sind dreizehn Scenen aus dem Leben des heiligen Franziscus und dreizehn Scenen aus der Geschichte Christi dargestellt.

In Rom zeigt die Vorhalle der Peterskirche ein großes nach Giotto's Zeichnung gefertigtes Mosaikbild, das Schiff Petri (Navicella) d. h. nach der überlieferten Symbolik die Kirche Christi auf sturmbewegtem Meere darstellend. Die Schatzkammer dieser Basilika bewahrt noch die von Giotto so sinnreich bemalten Altarflügel des alten Hochaltares der Peterskirche. Eine Glorie von Engeln umgibt den Heiland, dem der Stifter dieser Bilder auf den Knieen seine Huldigung darbringt. In einer anderen Vorstellung bringt derselbe dem heiligen Petrus einen Altar dar. Auch die Kreuzigung Petri, sowie die Enthauptung des heiligen Paulus hat Giotto gemalt und die seligste Jungfrau zwischen zwei Engeln und Aposteln dargestellt.

Auch nach Neapel wurde Giotto berufen vom König Robert, zunächst um die Kirche Sta. Chiara auszumalen. Leider sind diese Malereien mit Ausnahme einer Madonna mit dem Kinde übertüncht worden. Dagegen besitzt Neapel in den Deckengemälden der kleinen Kirche dell Incoronata eine früher dem Giotto zugeschriebene bedeutende Leistung. Die bemalten Gewölberippen theilen diese Darstellungen in acht Abtheilungen, deren sieben uns die heiligen Sacramente anschaulich darstellen, während die achte eine Glorification der Kirche enthält. Die zahlreichen Figuren sind ziemlich groß, die Ausführung ungemein nobel und anmuthig.

Da es nicht möglich ist, auf alle Werke Giotto's näher einzugehen, so wollen wir nur noch ein großes Verdienst dieses Meisters hervorheben, das er sich durch die Veredlung der Darstellung der Kreuzigung erwarb. Seine Bildnisse des Gekreuzigten sind wahrlich die ersten ästhetisch geformten Vorträge dieses Dramas. Während früher die Gestalt des Heilandes zu einem wahren Schreckbilde geworden war, verlieh ihm Giotto die Formen eines schönen jugendlichen Mannes. Anstatt der Zuckungen eines Gemarterten stellte er die im Tode sanft erlöschenden Schmerzen dar und gab dem edeln geneigten

Haupte den Ausdruck der Verklärung, der besiegenden Gewißheit des errungenen Sieges. Als Beispiel mag uns dienen sein Cruzifixbild, das sich in der Akademie zu Florenz befindet: Christus ist todt, das Haupt gesenkt, die Arme nur wenig gebogen, die Füße auf einer Stütze und die ganze Gestalt, als wollte der Leib in sich zusammensinken. Aus Händen, Füßen und der Seite ergießt sich ein Blutstrahl. Maria hat ruhig beide Hände zum Kreuz erhoben, Johannes aber zeigt durch seine zusammengepreßten Hände, seine gebogene Stellung und selbst in seinem Gesichte einen tiefen Schmerz. Am Fuße des Kreuzes ist der Todtenkopf, oben der Titel IC XC. Die Reinheit der Linien, die Einfachheit der Zeichnung, die Klarheit in der Composition macht einen wohlthuenden Eindruck.

Unzweifelhaft hat Giotto großes Verdienst für die Malerei sich erworben und gebührt ihm ein vorzüglicher Ehrenplatz in deren Geschichte. Und wenn wir auch nicht sagen wollen, „was Dante Alghieri für die Dichtkunst, das war Giotto für die Malerei und Bildnerei Italiens," so müssen wir doch anerkennen, daß er sich weit über seine Vorgänger erhob und die Malerei seiner Zeit unbedingt beherrschte. Denn die Wirkung Giotto's erstreckte sich über ganz Italien und kein Maler dieses Landes kann sich rühmen, eine allgemeinere Geltung seines Stiles, eine durchgreifendere Wirkung durch seine Werke und diejenigen seiner Schüler errungen zu haben.

Während wir von Giotto sagen mußten, daß er seinen Lehrer weit überholt und die Malerei einen bedeutenden Schritt vorwärts geführt habe, können wir von keinem der unmittelbaren Schüler Giotto's Aehnliches berichten. Vielmehr hat die Geschichte hier die Thatsache zu constatiren, daß nach Giotto in der Malerei beinahe ein ganzes Jahrhundert hindurch völliger Stillstand eintrat. Und wenn auch die besseren Künstler dieser Zeit in der Technik so ziemlich die von Giotto errungene Stufe zu behaupten wußten, so standen sie doch, was die geistige Behandlung des Stoffes betrifft, weit hinter dem großen Meister zurück. Eben deßhalb können wir uns begnügen mit der Bemerkung, daß Giotto's Liebling und Pathe Taddeo Gaddi sich auf freie kraftvolle Behandlung der Draperie verstand und in Scenen, in denen ein ruhiges Gemüthsleben sich kundgibt, Ergiebiges leistete, während sein Sohn Agnolo Gaddi ganz prosaisch war. Giottina, eigentlich Tommaso di Stefano, kann als guter Nachahmer Giotto's bezeichnet werden, wogegen Giovanni Jacobi von Mailand, daher gewöhnlich da Melano genannt, die ausdrucksvolle Zeichnung der Giotto'schen Schule mit dem feinen, innigen Gefühle der Sienesen ver-

schmolzen haben soll. Da bei ihm auch eine Hinneigung zu den Erscheinungen des Lebens, ein bedeutungsvolles Streben nach Naturwahrheit und eine Vorliebe für warme, saftvolle Farbengebung unverkennbar ist, so kann Melano als jener Künstler bezeichnet werden, welcher das Bindeglied zwischen giotteskem und sienesischem Stil bildet und zugleich auf den Charakter der späteren umbrischen Schule hindeutet. Als der Größte unter den Giottesken gilt aber Andrea di Cione, bekannter unter dem Namen Orcagna, der den Giotto'schen Stil von seinem Lehrer in der Sculptur, Andrea Pisano, sich angeeignet zu haben scheint. Sein Ruhm knüpft sich vorzugsweise an den Campo Santo, den Friedhof von Pisa, wo er an der Nordwand seine großen Gemälde ausführte: den Triumph des Todes, das Weltgericht und die Hölle, wenn nicht etwa letzteres Bild eine Arbeit seines Bruders, des Bernardo Orcagna ist. Jedenfalls hat Andrea Orcagna mit seinem Bruder Bernardo gemeinschaftlich gearbeitet an der Ausmalung der Capella Strazzi in Sta. Maria novella zu Florenz, wo gleichfalls das jüngste Gericht, das Paradies und die Hölle dargestellt wurden und zwar im engen Anschluß an die Dante'sche Schilderung. Als die großartigste Composition Orcagna's gilt der Triumph des Todes, in der That eine erschütternde Darstellung der Vergänglichkeit aller irdischen Dinge, wo der Tod als der Vernichter alles Dessen erscheint, was schön, blühend und herrlich ist. Hier vermeidet der Künstler alle Symbolik und Allegorie, er hält einfach Gericht unter Reich und Arm seiner täglichen Umgebung. Der Tod in Gestalt eines häßlichen Weibes mit gleichsam ehernen Gesichtszügen schwingt in nervigter Faust eine breite Sense, von deren Hieben Keiner verschont wird. Eckle Verwesung in verschiedenen Stadien führt uns der Künstler vor, indem er drei offene Särge gezeichnet hat, die eine frische, eine halbverweste Leiche und ein Gerippe enthalten. Eine Jagdgesellschaft kommt zu diesen Leichen, bei deren Anblick eine Reiterin tief ergriffen wird, während ihr Begleiter sich wegen des von denselben ausgehenden Pestgeruches die Nase verhält. Während so überall der Tod seine Macht zeigt, und die Gewaltigen und mit allen Glücksgütern Gesegneten ahnungslos dem Tode verfallen sind und deren Seelen von herabschwebenden Teufeln und Engeln entführt werden, zeigt uns der Künstler auch eine Gruppe von Kranken, Krüppeln und Elenden, die in ergreifendem Flehen die Arme nach dem Todesengel, den sie als einzigen Retter ersehen, ausstrecken, aber vergebens das Ende ihrer Leiden erbitten.

Bei der Ausschmückung des Campo Santo in Pisa war auch

Aretino Spinello da Arezzo betheiligt, welcher sechs figurenreiche Bilder mit den Scenen aus dem Leben des heiligen Ephesus und Politus lieferte, die durch Farbenfrische und Detailausführung ausgezeichnet gewesen sein sollen. Diese Bilder sind jetzt fast völlig verschwunden. Dagegen ist von diesem Künstler im Rathspalaste zu Siena ein Wandgemälde enthalten, das den Papst Alexander III. darstellt, wie er in Rom einreitet, während Kaiser Friedrich Barbarossa ihm zu Fuß die Zügel hält, so daß der Sieg der Kirche über die kaiserliche Macht verherrlicht und damit ein wirkliches Historienbild geschaffen ist.

Francesco da Volterra, dessen eigentlicher Name nicht ermittelt ist, mag als der Letzte der bedeutenderen Giottesken genannt werden. Er scheint gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts im Campo Santo zu Pisa in sechs Abtheilungen die Geschichte Hiob's gemalt zu haben.

Bevor wir weiter die florentinische Malerei verfolgen und auf die spätere Entwicklung derselben eingehen, müssen wir noch in Kürze handeln

§. 101.

über die italienischen Schulen von der Mitte des vierzehnten bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

a) Malerschule zu Siena.

Wie wir dem Cimabue den Duccio, so müssen wir dem Florentiner Giotto den Sienesen Simone Martini (de Martino), früher fälschlich Simone Memmi genannt, gegenüberstellen. Er lebte von 1283—1344 und hatte die der Giotto'schen entgegengesetzte Richtung auf die Pflege des Gefühlslebens und auf die seelenvolle Schönheit des Ausdrucks mit besonderem Erfolge verfolgt und ausgebildet.

Dante und Petrarka besingen das Lob dieses Künstlers. Aber der Ruhm unseres Meisters gründet sich nicht auf das von Petrarka in drei Sonetten verherrlichte Bildniß seiner Laura, sondern vielmehr auf seine Altar- und Heiligenbilder, besonders auf seine Madonnen. So z. B. athmen eine Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Siena und zwei Madonnenbilder im Museum zu Berlin eine tiefe Innigkeit und Seelenschönheit. Im Saale des Palastes der Signoria in Siena malte Simon die Himmelsmutter nebst vielen Figuren in

Fresco auf einer Wand von vierzig Fuß Breite und sechzig Fuß Höhe. In edelster Anordnung sondern sich die Gruppen um die Madonna mit dem Jesukinde, welche unter einem von Heiligen getragenen Baldachine thront. In der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet sich von ihm ein vorzügliches Temperabild der Verkündigung Mariens und in Rom die Vorstellung Mariens im Tempel, bei welch' letzterem Bilde er die Vorhalle der Peterskirche als Hintergrund malte. Sein Hauptwerk indeß ist das aus fünfunddreißig Abtheilungen bestehende Altarwerk in der Dominikanerkirche zu Pisa, von welchem leider nur mehr vierzehn Bilder erhalten sind. Die Centraltafel zeigt uns Maria mit dem Kinde, nebenan befinden sich die Erzengel Gabriel und Michael, das Bildniß Christi mit dem Buche in der linken Hand, während er die Rechte segnend erhoben hat. Oben ist Gott Vater dargestellt, in der Predella der Leichnam Christi sitzend im Grabe von der seligsten Jungfrau und dem Evangelisten Marcus umgeben, und in kleineren Feldern paarweise geordnet Apostel und Heilige. „Die sanften Regungen des Gefühls, gottergebene Trauer, wehmüthiger Ernst, holdselige Demuth, innige Verehrung und Liebe sind hier mit dem feinsten Sinne für harmonische Form zur Erscheinung gebracht," so daß man kaum weiß, ob man die Großheit der Gestalten oder den Linienreiz der Formen, oder die Keuschheit der Farbe mehr bewundern muß. In der Färbung gesättigter und kühner, aber weniger Kraft der Empfindung und weniger Zartheit in den Formen zeigend hat Martini's Schüler Lippo Memmi gearbeitet († 1356). Außer vielen kleineren Bildern sind von ihm einzelne Miniaturen zu nennen, am meisten aber ist seine Passion in St. Spirito zu Florenz auszuzeichnen.

Derselben Richtung gehören auch an Lippo Vanni, Luca Pomme da Siena und Barna (Barnabà, oder Bernardo, Bernà), welch' Letzterer zu Arezzo in der Kirche und im Kloster St. Agostino die Wände mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Jakobus bemalte, und in der Hauptkirche zu St. Gimignano, zwischen Florenz und Siena, sein Hauptwerk schuf, nämlich Scenen aus dem alten Bunde und aus dem Leben Christi. — Obwohl der Sienesischen Schule angehörend zeigt Berna doch noch einige Verwandtschaft mit der byzantinischen Tradition, die er nur in den Gemälden am Tabernakel der lateranensischen Basilika zu Rom, wo er die Krönung Mariens malte, ganz verlassen hat.

Wie Berna, so sind auch die Gebrüder Pietro und Ambrogio di Lorenzo keine vollständigen und ausschließlichen Vertreter der

sienesischen Schule, da sie Giotto'sche Elemente mit dem sienesischen Stil verschmolzen und dadurch Mannigfaltigkeit der Erscheinung und pathetischen Ausdruck in die oft monoton werdende sienesische Ruhe brachten, aber auch den Keim der Auflösung des sienesischen Stiles legten, der sich nur noch kraftlos bis in's fünfzehnte Jahrhundert fortschleppte.

b) Fratre Giovanni da Fiesole (1387—1455),

um seines aller Welt gänzlich entfremdeten Gemüthes willen Fra Angelico genannt, wird von einigen Kunsthistorikern zur florentinischen, von andern zur sienesischen Schule gerechnet und als Haupt und Höhepunkt der letzteren bezeichnet. Wir gestehen, daß wir nicht recht wissen, welcher Schule wir ihn beizählen sollen, da er uns eine ganz eigenthümliche, einzige Erscheinung ist, die da in Mitte der Regungen des neuen Lebens, die sich mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen, dasteht, wie eine spät erschlossene Wunderblüthe einer fast verschollenen Zeit. Mag es auch eine bloße Mönchssage sein, daß er knieend, in Gebet und Betrachtung versunken, seine Gemälde ausgeführt habe, so ist doch jedenfalls so viel gewiß, daß aus allen seinen Werken die gotterfüllte Innigkeit des christlichen Gemüthes, die engelreine Lauterkeit und Schönheit der Seele hervorleuchtet, daß ein zarter Hauch eines fast überirdischen idealen Lebens seine Gebilde umspielt und aus den rosigen Zügen der jugendlichen Köpfe oer aus den würdevollen Gestalten seiner gottergebenen Greise uns entgegenlächelt. Seine Werke bewältigen, ohne daß er es beabsichtigt, er bekehrt mit seinem gemalten Gebete die Beschauer; man beneidet ihn um seinen Aufschwung in paradiesische Sphären. Jeder seiner Gestalten weiß er das Geheimniß anzuvertrauen, Mitgefühl und Demuth, Bewunderung und Zerknirschung vor dem Heiligen auszudrücken. Obgleich aber seine Bilder sehnsuchtsvolle Seufzer eines tiefen Gemüthes sind, so hat er darüber doch die Zeichnung und den Farbenvortrag nicht vernachlässigt, vielmehr auch in dieser Hinsicht Vollendetes geschaffen, so daß er in der dramatischen Auffassung der Stoffe, in der Intensität seiner Charaktere, der Freiheit der Gruppirung als ein Giotteske ersten Ranges erscheint. Mit Recht sagt darum Lübke: „Innerhalb seiner Gränzen erreicht er ein Höchstes und weiß zugleich durch reiches, blühendes Colorit, durch unvergängliche Frische und Schönheit der Färbung und zart durchgebildete Modellirung, durch einen unübertrefflichen Adel des Faltenwurfes, durch feierliche Stimmung und klare Gruppirung dem Ideal einen höheren Grad vollendeter Durch-

bildung zu verleihen. Damit geht die liebevolle, miniaturartige Feinheit der Ausführung Hand in Hand." Man kann demnach mit vollem Rechte sagen, daß in ihm die Vorzüge der Giotto'schen und der sienesischen Schule zur höheren harmonischen Einheit sich vereiniget hatten und zwar in ganz ungezwungener Weise, wie daraus hervorgeht, daß seine Werke so durchaus aus einem Guße sind, in einem so hohen Grade das untheilbare Product seines ganzen künstlerischen Menschen, daß der Gedanke an die stilistischen Elemente seiner Schöpfungen gar nicht aufkommen kann. „Man darf nur sagen, bemerkt Görling, daß Fiesole sich in seiner ganzen Größe im Fresco zeigt, während sein Gefühl tiefster Ehrfurcht vor der traditionellen Behandlung der Altar-Tafelbilder ihn auf die Bahn der Sienesen führt und seine Gestaltungskraft befangen erscheinen läßt. In den Staffeleibildern weicht auch in der Regel das individuelle Element zurück, durch welches Fiesole das typische Wesen der Charaktere beseelt."

Zahlreiche **Tafelbilder**, meist in kleinen Dimensionen, bezeugen die harmonische Schönheit seiner Kunst; in größeren Gestalten mangelt dagegen nicht selten eine genügende Energie des Lebens. Eine Fülle von solchen Tafelbildern befinden sich jetzt in der Akademie der Künste zu Florenz, unter denen die Darstellungen des Lebens Christi, der Kreuzabnahme, des jüngsten Gerichtes besonders bewundert werden. Aus dem Leben Christi gibt Lübke die Abbildung einer Krönung Mariens: Christus ist neben seiner Mutter auf Wolken sitzend dargestellt. Während er mit beiden Händen die Krone auf ihr sanft sich neigendes Haupt setzt, kreuzt sie ergeben und schüchtern die Hände auf der Brust und scheint im Ausdruck tiefer Demuth ihre Verherrlichung kaum zu begreifen. Von beiden Gestalten fließen die Gewänder in reiner Schönheit des Faltenwurfes herab und vollenden die unvergleichliche Harmonie, die das Ganze durchdringt. — Nicht minder anziehend sind mehrere seiner kleineren Arbeiten in der Uffizien-Gallerie, wo ein großer Tabernakel mit einer grandiosen Madonna besonders gerühmt wird. Eines der herrlichsten Werke ist ein Miniaturaltärchen in der Sacristei von St. Maria Novella zu Florenz, in drei Feldern die Verkündigung, die Anbetung der heiligen drei Könige und die Krönung Mariens enthaltend, von größter Schönheit, Innigkeit und Zartheit, die Gestalten schön gerundet und trefflich gewandet, die Madonna in tiefster Demuth, Christus in herrlicher Hoheit.

Von seinen **Wandgemälden** sind unter die edelsten zu zählen die Fresken im Kloster St. Marco zu Florenz, wo er 1436—1446 wirkte. Wir heben von denselben besonders hervor den Heiland am

Kreuz an der Wand des Kapitelsaales. Hier ist Christus dargestellt in seiner tiefsten Erniedrigung zwischen den Schächern, von seinen Angehörigen betrauert; am Fuße des Kreuzes bricht die schmerzhafte Mutter tiefgebeugt zusammen. Um diese Gruppe sind die großen Heidenbekehrer, Lehrer und Ordensstifter der Kirche versammelt, welche mit den verschiedensten Empfindungen Zeugen des Sühnopfers Christi — der Bluttaufe der Kirche — sind. Noch viele andere Gemälde hat Fiesole in diesem Kloster ausgeführt, wo er sogar die Zellen seiner Mitbrüder in der zarten Weise der Handzeichnung mit hingehauchten Gebilden schmückte und die heiligen Patrone der dortmaligen Bewohner darstellte. Die erhabensten unter allen seinen Werken aber befinden sich am Gewölbe in der Kapelle der Madonna di St. Brizio zu Orvieto.

Wir heben von diesen Frescogemälden hervor die in Anbetung versunkenen Propheten, eine Pyramidalgruppe, welche die erhabenste Andacht versinnlicht, und dann vorzugsweise Christus als Weltrichter, umgeben von einer anmuthsvollen Engelschaar, ein großartiges und merkwürdiges Bild. Besonders fällt auf die kühne Handbewegung des Verwerfens der Verdammten, die aber in keiner Weise entsprechen, während die Seligen voll des bewunderungswürdigsten Ausdrucks sind. Ueberhaupt ist Fiesole für Darstellungen des Bösen und Niedrigen nicht geeigenschaftet, da er keine Form dafür zu finden weiß. Auch für die Kraft der That hat er keinen Ausdruck, weßhalb er in Aufgaben irdischer Leidenschaften und physischer Kraftanstrengungen unentschieden und befangen erscheint. Darum müssen wir stets in ihm das liebliche Kind, die holde Knospe verehren, die zum Leben nicht aufgeblüht ist, sondern von einer milden Hand stets in diesem Verstecke gehalten und von allen Einflüssen des irdischen Kampfes, von aller Unruhe befreit geblieben ist. Er ist das Veilchen unter den Künstlern. Er ist eben der Maler der erhabensten Anschauungen, des wahrhaft Idealen und Himmlischen, und in der Darstellung solcher Gegenstände hat ihn auch Niemand übertroffen. Fast möchte man glauben, daß er seine Werke unter besonderer Gnade und höherer Eingebung gefertigt habe. Sie sind das treueste Abbild Dessen, was er in seiner engelreinen, gottbegnadigten Seele geschaut, und tragen alle den Charakter von Visionen. Hieraus erklärt es sich, warum Michelangelo, als er Fiesole's „Verkündigung Mariä“ zu Gesicht bekam, ausrief, es sei menschlicherweise unmöglich, ein so holdseliges Bild der heiligen Jungfrau zu gestalten, es sei denn, der Maler habe das Urbild selbst gesehen. Und Vasari sagt von dessen Engelsköpfen, sie könnten im

Paradiese nicht schöner sein. Heiliger Friede, himmlische Anmuth und zarte Lieblichkeit ist in eigenthümlicher Weise über alle Schöpfungen Fiesole's ausgegossen, so zwar, daß sie dem Beschauer gleichsam die höhere Welt erschließen, und die verklärten Gestalten der seligen Geister zu ihm herniederführen.

Obgleich aber Fiesole viel auf höhere Eingebung vertraute und das Malen als Gottesdienst auffaßte, so war er doch auch nicht gleichgiltig gegen die Fortschritte in der Kunst, sondern folgte mit großer Regsamkeit der Entwicklung, in welche die bildende Kunst mit dem Studium der Erscheinungen des unbekleideten Menschenkörpers eingetreten war. Zeuge Dessen ist der nackte Laurentius in der Kapelle Papst Nicolaus V. im Vatikan, zu deren Ausschmückung er im Jahre 1446 nach Rom berufen worden war. In zehn Frescobildern stellte er hier das Leben des heiligen Laurentius und des heiligen Stephanus dar. Unter diesen Bildern werden besonders hervorgehoben die Uebergabe der Eucharistie an den heiligen Laurentius durch den Apostelfürsten Petrus und die Predigt des heiligen Stephanus, sowie die am Gewölbe auf sternbesäetem Azurgrunde gemalten vier Evangelisten, unter welchen wiederum die greise Gestalt des heiligen Johannes ob des hohen Ernstes und großen Adels die allgemeinste Bewunderung erntet.

Wenn wir nun Alles uns vergegenwärtigen, was wir über diesen großen Künstler erfahren haben, so kann es uns nicht wundern, daß würdige Verehrer ideal-christlicher Kunstrichtung diesem frommen Mönche vielseitige Ehrenbezeigungen erwiesen. Um nichts zu sagen davon, daß Papst Nicolaus V. ihn auf den erzbischöflichen Stuhl zu Florenz erheben wollte, bemerken wir nur, daß seine Zeit ihn mit folgenden in Stein gehauenen Distichen ehrte:

Lobt nicht Eitles an mir, war ich auch ein zweiter Apelles,
Ich gestaltete nur Heiliges, das sei mein Ruhm,
Denn es bilden Einige das Irdische, das Himmlische Andere,
Mich, Giovanni genannt, zeugte Etruriens Zierde.

Ein neuerer Dichter singt von ihm:

— im klaren Engelscheine,
Glänzt Fiesole der Reine,
Der so hell im Lichte steht,
Weil die Kunst ihm ein Gebet.

Wie der Kunstmäcen Ludwig I. von Bayern unseren Künstler ehrte, sehen wir daraus, daß derselbe den Peter von Cornelius beauftragte, in den Loggien der Pinakothek zu München diesen Meister zu ver-

herrlichen. Und so wurde denn dort Fiesole verewigt durch Darstellungen von Scenen aus seinem Leben, die mit symbolischen Darstellungen der acht Seligkeiten umgeben sind. (Sepp, Ludwig Augustus I. S. 287.)

Wie Fiesole hat auch der liebenswürdige Gentile da Fabriano (Marc Ancona) giotteske und sienesische Elemente mit einander verbunden. An Zartheit und Innigkeit der Auffassung dem Fiesole verwandt, übertrifft er denselben an frischer naiver Anschauung des wirklichen Lebens, steht aber an religiöser Inbrunst und Hingebung, sowie an kirchlicher Begeisterung demselben nach.

In den übrigen Gegenden Italiens waren etwa von 1350—1450 die Künstler größtentheils von Giotto'schem Einfluß berührt, obwohl auch einzelne in mehr selbstständiger Weise den allgemeinen Stil der Zeit modificirten. Am durchgreifendsten war der Einfluß Giotto's in Padua, wo besonders Altichieri (Aldighiero) da Zevio und Jacopo d' Avanzo den Stil Giotto's weiterführten, indem sie die Figuren so zu sagen auf sich stellten, als selbstständige Existenzen, als Individuen, die selbst Etwas sind, darstellten, während sie bei Giotto nur den Intentionen des Künstlers Ausdruck geben sollten. — Deutliche Spuren der Einwirkung dieses Künstlerpaares zeigen sich in Verona in der Kapelle in St. Anastasia. Als Eigenthümlichkeit der veronesischen Bilder, die meistentheils Votivbilder mit den genau ausgeführten Porträts der Donatoren sind, ist die Einmischung des naturwahr Profanen in die hieratischen Regionen zu bemerken.

Die Bologneser neigten sich mehr dem besiegten Byzantinismus zu, wie denn Francesco Bolognese ein Nachbeter längst wirkungslos gewordener byzantinischer Formeln ist. In Mailand waren thätig Giovanni Melano und Bisuccio, von welch' letzterem sich in der Grabkapelle der Caracciuoli zu Neapel ein Werk befindet, das von giotteskem Stil und von Streben nach süßer Holdseligkeit zeigt. Barnabà da Modena suchte den Stil Giotto's mit der Gewandung und dem Flitter der Byzantiner zu verbinden. Von den Epigonen Giotto's in Neapel ist nur Nicola Antonio del Fiore, gewöhnlich Colantonio del Fiore genannt, anzuführen, bei dem sich ein mehr naturalistisches Element geltend macht, wodurch er in die Richtung der folgenden Epoche überleitet.

Die Venetianer hatten sich von der Giotto'schen Reformation nicht beeinflußen lassen, sondern hielten an der alten Technik fest. Da kein bedeutendes Bild aus dem vierzehnten Jahrhundert bekannt ist, mag es genügen, nur jenen Künstler zu nennen, der schon die Ansätze zu der späteren venetianischen Malereigenthümlichkeit zeigt, den Michiele

Giambono, der die Carnation mit großer Weichheit und Wärme behandelte und dadurch den entschiedenen Ansatz zeigte zu jener tiefen, glühenden Färbung, welche später zu einem Hauptvorzuge der venetianischen Schule werden sollte.

Den Uebergang zu der folgenden Epoche, welche durch die naturalistische Darstellungsweise charakterisirt wird, vermitteln eine Reihe von Künstlern, unter denen besonders die von Gubbio von Wichtigkeit sind. Hier trat Guido Palmerucci mit Fresken auf, in deren Figuren sich Naturwahrheit ja Porträtartiges ausspricht. Dieser naturalistische Ansatz der Gubbianer erscheint auch bei dem Madonnenmaler Allegretto Nucci zu Fabriano, von wo auch jener Gentile da Fabriano stammt, den wir oben dem Fiesole an die Seite gestellt haben. Dieser Künstler († 1450) ist von Bedeutung auch als Lehrer des Giacomo Bellini und somit als Altmeister des Gian Bellini, des Hauptes der späteren venetianischen Malerschule.

§. 102.

Die zweite Epoche der Entwicklung der italienischen Kunst

a) Florentinische Schule.

beginnt mit Masaccio (1402—1443), welcher der italienischen Malerei ihre bestimmte Richtung gegeben hat. Geboren in Florenz, jener glänzenden Stadt, welche den Mittelpunkt des italienischen Kunstlebens bildete, war er auch in dieser Stadt mit großen Arbeiten beauftragt und führte dort die neue Richtung durch. Demnach wird den eigentlichen Inhalt dieses Paragraphen bilden müssen die Florentiner Schule von der Mitte bis zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts. Nachdem schon früher Paoli Deni, bekannter unter dem Namen Uccello (1396—1469 der sich besonders auf das Studium der Perspective verlegte und zuerst gelungene Thiergestalten lieferte) und (Tommaso di Cristofero Fini oder) Masolino, der in seiner „Eva" eine der ersten, völlig nackten Frauengestalten der modernen Kunst darstellte, mit großem Fleiße einem aufmerksamen Naturstudium obgelegen, trat Masolino's Schüler, Tommaso di Giovanni di Simone Guidi, als Künstler unter dem Namen Masaccio bekannt, als entscheidender Bahnbrecher der neuen Richtung auf. In ihm tritt mit der Beweglichkeit der Gestalt, mit dem selbstständigen Leben zugleich auch die echt romanische Begeisterung für die sinnliche Schönheit hervor. Er bildete daher die rein körperliche Form mit großer

Vorliebe und bereits mit solcher Meisterschaft aus, daß seine Gestalten einer späteren Zeit als eigentliches Studium galten und noch in der höchsten Blüthe der Kunst nachgeahmt wurden. Ernst und sittliche Würde bewahrten ihn aber von den gefährlichen Abwegen auf das Gebiet der Lüsternheit, wozu die Hervorkehrung der sinnlichen Schönheit so gerne verleitet. Die schöne menschliche Gestalt als Trägerin göttlicher Liebe und himmlischen Lebens betrachtend, in der Schönheit überhaupt den Ausdruck des Maaßes und Gesetzes, in der Ruhe und Bewegung den Ausdruck der harmonischen Entwicklung der in den Menschen gelegten Kräfte erkennend, bewegte er sich in der Einfalt und Größe der Natur, ohne sie zum gefährlichen Spiele des Reizes zu mißbrauchen. Und so gelang es ihm, seinen Gestalten eine gewisse Hoheit und Würde einzuprägen.

Um nun von seinen Werken zu reden, so sind viele seiner früheren Arbeiten zu Grunde gegangen. In Rom schmückte er in der Kirche St. Clemente die Kapelle della Passione mit Fresken, welche die Apostel, Evangelisten und Kirchenlehrer, die Kreuzigung und Scenen aus dem Leben der heiligen Katharina darstellten. Besonders in diesen letzteren Gemälden sind staunenswerthe Wahrheiten ausgedrückt voll Adel in Wahl und Vortrag. Auch malte er in Rom mehrere Tafelbilder mit Temperafarbe, welcher Malart er einen feierlichen Ernst abzugewinnen verstand. Sein Hauptwerk aber, durch welches er sich ein großartiges Ruhmesdenkmal geschaffen, sind die Freskenbilder, mit welchen er die Brancacci-Kapelle der Karmeliterkirche zu Florenz schmückte. Diese Arbeiten wurden von Masolino begonnen, der die Predigt Petri, die Heilung eines Krüppels und die Genesung der Petronilla malte. Masaccio führte die Arbeit fort und malte die Vertreibung aus dem Paradiese und den taufenden Petrus, welches Bild wegen der sorgfältigen Durchbildung des Nackten von besonderer Bedeutung ist. In der Darstellung der zwei Krüppel, welche gläubig zum heiligen Petrus aufschauen und von ihm Heilung erwarten, sind besonders die kraftvoll individualisirten Köpfe bewundernswerth; während Petrus im Gefängnisse, vom heiligen Paulus getröstet, durch die grandiose Einfachheit imponirt. Sein Hauptwerk aber ist das unter dem Namen des Zinsgroschens bekannte Bild und das unter diesen edlen, harmonisch gruppirten Gestalten befindliche Bild der Erweckung des Königssohnes, das theilweise von Filippino Lippi vollendet wurde. — Das sind also die Werke, die bis auf die raphaelische Zeit die Schule der Florentiner Kunstjünger bildeten, vor denen ein Leonardo da Vinci, ein Buonarotti, Fra Bartolomeo und selbst Raphael

studirten und sich begeisterten an dem freieren Schwunge und an der stattlichen Anlage des Faltenwurfes, sowie überhaupt an dem ganzen Geist der Darstellungen gesättigt von mächtigem historischen Leben. Und so trieb denn diese Bewegung, wie sie in Florenz durch Masaccio begonnen worden, ihre Wurzeln in der florentinischen Malerschule und war der Grund zu jenen späteren Kunstwerken, in welchen sich die italienische Malerei zum höchsten Schwunge erhob.

Einer der ersten Zeitgenossen, die sich zur Nacheiferung dieser gewaltigen Darstellungsweise hinreißen ließen, war Andrea del Castagno (1390—1457), der das Reiterbild des Feldherrn Niccolo da Tolentino und im Chore von St. Maria Novella zu Florenz mehrere Fresken malte. Ebenda war auch Domenico di Bartolomeo, nach der Heimath seiner Familie Veneziano genannt, thätig, der hohes Schönheitsgefühl und große Kraft für Hervorbringung des Harmonischen besaß. Größere Bedeutung hat der Karmelitermönch Fra Filippo Lippi (1412—1469), der zwar durch freie und richtige Zeichnung, durch kraftvolle Färbung ausgezeichnet war, aber zu sehr der Schönheit der sinnlichen Erscheinung huldigte und in seiner Weltlust und leichtem Sinne gar oft die Würde verletzte und in's Gewöhnliche und Gemeine verfiel. Er hat über der leiblichen schönen Form gar oft den Geist vergessen, dem sie nur zur Hülle hätte dienen sollen. Lippi gehört zu jenen Meistern, die selbst heilige Geschichten zum Vorwand für lebensvolle Auffassung und für die Darstellung der Wirklichkeit nahmen, deßhalb die heiligen Gestalten in reiche landschaftliche Umgebung stellten, sich in prächtig geschmückten architektonischen Hintergründen gefielen und ihre eigenen Zeitgenossen im vollen Kostüm ihrer Tage zu theilnehmenden Zeugen der heiligen Vorgänge machten. Ja es kommt ihm gar nicht darauf an, selbst Engel in florentinischer Tracht erscheinen zu lassen. Seine Richtung streift durchwegs an das Wohlbehagen weltlicher Sinnlichkeit; mit profanem Sinn und profanen Mitteln trat er selbst an die heiligen Darstellungen hinan. Wir können demnach nicht unbedingt in das große Loblied einstimmen, welches in den Gallerieen ertönt für Fra Filippo, da er in seinen Werken, in denen seine Leidenschaftlichkeit und seine Sinnlichkeit sich wiederspiegeln, die Sinnengelüste hätschelte, die geistige Tendenz der Kirche aber am wenigsten förderte. Deßhalb mögen Fra Filippo's künstlerische Werke als belehrende Warnungstafeln hingestellt werden, die den Künstler zurückhalten sollen von dem Mißbrauche der Kunst, der um so trauriger und um so gefährlicher ist, wenn er mit Talent, ja mit Genialität in der Auffassung und Durchführung der Gegenstände

verbunden ist, wie es bei diesem Meister der Fall war. Denn Filippo entwickelte überall großes Talent, führte Köpfe und Gewänder vortrefflich aus und bewegte sich frei und mächtig in Vorführung kolossaler Figuren.

Als vorzüglichstes Werk dieses Meisters führen wir an seine Freskengemälde im Dome zu Prato — einer kleinen Stadt in der Nähe von Florenz —, wo er die Geschichte des heiligen Johannes des Täufers, jene des heiligen Stephanus und einzelne Heiligenfiguren darstellte in herrlichen Gestalten und in warmer milder Klarheit der Farbe. Aus späterer Zeit stammen seine das lebhafteste Gefühl für Schönheit und Anmuth zeigenden Fresken in der Apsis des Chores vom Dome zu Spoleto. Fast noch mehr als in den Fresken huldigt Filippo der Schönheit der sinnlichen Erscheinung und der sanften Empfindung in seinen Tafelbildern, von denen wir das Altarbild im Refectorium zu St. Domenico in Prato, die Geburt Christi darstellend, besonders hervorheben, weil dasselbe die schönste Madonna Filippo's enthält, eine Figur von größtem Liebreize. In der Kapelle Strozzi zu Sta. Maria Novella in Florenz malte er die Erweckung des Drusiana durch den Evangelisten Johannes und die Austreibung des Dämons durch den Apostel Philippus. In diesen figurenreichen Darstellungen waltet durch dramatische Affecte angezogen, Filippo's edlere Seite durch.

Von den Nachfolgern und Schülern Filippo's nennen wir nur Francesco di Stefano (geb. 1423), Alesso Baldovinetti (1422—1499), der in den Hintergründen und bei landschaftlichen Scenerien die Natur völlig getreu und wahr zu geben bemüht war, und in der Geschichte der Kunst bedeutsam ist wegen seiner Versuche, die technischen Mittel zu verbessern. Wir wollen hier einfügen, was Görling hierüber mittheilt: „Baldovinetti malte in Fresco in eigenthümlicher Weise. Er legte die Bilder frisch an; malte trocken aus, wandte jedoch zum Anreiben der Farben kein Leimwasser, sondern Eigelb und (Oel-) Firniß an. Diese Methode erwies sich als unpraktisch; aber ohne Zweifel wurden durch Baldovinetti's Experimente die Pollainoli (1433—1498) Antonio und Pietro, zu ihren technischen Verbesserungen angeregt. Sie strebten die Monotonie der Färbung zu brechen, indem sie mit Mitteltönen grundirten, dann die Farben in Lasur auftrugen, so daß der Grund durchschimmerte und die Halbtöne, Schatten und hohen Lichter pastos aufsetzten, um Alles noch einmal zu lasiren. Sie erreichten Tiefe, Sättigung und Wärme des Colorits, wenn auch keine Leichtigkeit im Farbenspiele. Später malten sie

die Köpfe mit vollem Impasto. Sie wandten harzige Stoffe beim Anreiben der Farben an, wie es scheint."

Den Pollainoli schließt sich Andrea Verrocchio (1432 bis 1488) an, der nicht so fast seiner Leistungen wegen als vielmehr darum hier genannt werden sollte, weil er der Lehrer des Leonardo da Vinci gewesen. Bevor wir jedoch näher diesen großen Meister kennen lernen, müssen wir noch einige Andere nennen, und zwar zuerst noch einen Schüler Fra Filippo's, der zwar an Bewegung dem Meister gleich ist und naturwahre Schilderungen gibt, aber keine feste Haltung in der Anordnung hat und selten eine einheitliche Wirkung erzielt. Es ist dieß Alessandro Filipeppi, als Künstler unter dem Namen Sandro Botticelli (1447—1515) bekannter, der nicht nur zarte und anmuthige Madonnenfiguren malte, sondern auch die wildeste Bewegung und den Ausdruck des höchsten Entsetzens darzustellen verstand wie jenes Bild in der Sistina beweist, das den Untergang von Kore, Dathan und Abiron uns vorführt. Sandro nahm seine Stoffe nicht allein aus dem Umfange der alt- und neutestamentlichen Schriften, sondern erweiterte den Darstellungskreis dadurch, daß er auch die classische Mythologie und die Allegorie mehrfach behandelte, besonders in der Villa des Cosmo de' Medici zu Castello, wo er die Venus Anadyomene in antiker Haltung darstellte. Als ein Fehler gegen die Einheit muß es bezeichnet werden, daß er auf einem Bilde öfters mehrere Geschichten darstellte, wie z. B. in der Sixtinischen Kapelle zu Rom ein Gemälde von ihm ist, die Geschichte Moses', wo Moses nicht weniger als sechsmal erscheint.

Sandro's Schüler war der Sohn des Fra Filippo Lippi, Filippino Lippi (1460—1503), den wir schon oben als Vollender der Erweckung des Königssohnes in der Brancacci-Kapelle zu Florenz (neben Masaccio kennen) gelernt haben, wo er auch das Martyrium des heiligen Petrus darstellte. Außerdem malte er in St. Maria Novella zu Florenz den heiligen Thomas mit den vier Kardinaltugenden und in der Strozzi-Kapelle dieser Kirche stammen von ihm einzelne Scenen aus der Apostelgeschichte, in denen er sich zu dramatischer Höhe erhebt, während er sonst vorzugsweise das Liebliche, Gefällige und Anmuthige darstellt. Stets aber sucht er seinen Figuren ein empfindungsreiches Eigenleben zu verleihen. Voll Zartheit und gemüthsvoller Empfindung ist eines seiner besten und anziehendsten Tafelbilder in der Kirche der Badia zu Florenz, wo die seligste Jungfrau in Begleitung von Engeln zu dem heiligen Bernhard herantritt, der im Freien vor dem Kloster in einer reichen Felslandschaft sich frommen

Betrachtungen hingibt. Unübertrefflich wahr ist in diesem Bilde das selige Erstaunen des Heiligen ausgedrückt. Der Ton des Ganzen ist warm, mild und klar, nur die Gewänder der Engel haben die bunten Farben und unruhigen Falten, welche so oft auf den gleichzeitigen Florentiner Bildern bemerkt werden. Die von dem heiligen Hieronymus verehrte Madonna, die man noch vor Kurzem als eines der vorzüglichsten Werke Filippino's bezeichnete, stammt wahrscheinlicher von seinem Vater Filippo.

Haben die so eben genannten Maler von Anfang an den heiteren, naturalistischen Stil des Fra Filippo Lippi nachgeahmt, so haben sich andere Künstler, die zuerst in die Fußstapfen des gemüthsvollen, frommen Fiesole getreten waren, erst später der übermächtigen, seit Masaccio und Lippi herrschend gewordenen Zeitströmung angeschlossen. Die Künstler, die wir hier im Auge haben, sind besonders Cosimo Roselli (1441—1521) und Benozzo Gozzoli (1424—1485), deren Ersterer zu Florenz malte und in der Sixtinischen Kapelle zu Rom mehrere Bilder (darunter die Bergpredigt und die Heilung der Aussätzigen) lieferte, während Gozzoli's Hauptwerke die dreiundzwanzig Darstellungen aus der alttestamentlichen Geschichte sind, die er im Campo Santo zu Pisa (1469—1485) gemalt hat.

Während Roselli einen Nachklang von der süßen Milde und Innigkeit Fiesole's bewahrte, tritt in Gozzoli's Werken ein unerschöpfliches Entzücken für die Lieblichkeit der Erde und ihrer Erscheinungen zu Tage. Die Hintergründe bilden meistens Landschaften von romantischem Charakter oder prachtvolle Architekturen. Auf solch' reichem Hintergrunde stellt er in ungezwungener Zeichnung mit vollendeter Technik schön drapirte Figuren (meist in großer Anzahl) dar, die in festlich heiterem Ausdruck und voller Lebensfreudigkeit die mannigfachsten Situationen des wirklichen Lebens vergegenwärtigen. Vielfach verwendet er bei seinen Figuren die Porträte seiner Freunde und das zeitgenössische Costüm.

Von seinen Bildern im Campo santo ist die reichste Composition „Noah und seine Familie," am schönsten geordnet die „Heirath Isaaks und Rebekka's." Liebenswürdige Anmuth und feine Darstellungsgabe zeigen seine Fresken in der Madonnenkapelle des Domes zu Orvieto, wo er merkbar in der Art Fiesole's malte. Unter seinen Tafelbildern sind besonders auszuzeichnen die in der Nationalgallerie zu London befindliche in der Weise Fiesole's gemalte Madonna mit dem Kinde und eine Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquin im Louvre zu Paris. Hier ist Thomas dargestellt thronend auf einem Ketzer

(Arius), umgeben von den großen Philosophen Plato und Aristoteles, von Schriftgelehrten und den Evangelisten.

Im Gegensatze zu Gozzoli, der die augenblickliche Situation darzustellen liebte, ist ein anderer hervorragender Meister dieser Epoche zu nennen, der die andauernde Stimmung im Auge behält, Domenico Ghirlandajo (1449— circa 1498), der so recht eigentlich als der geistige Erbe Massaccio's bezeichnet werden darf, da er wie Jener seinen Figuren eine echt historische Würde, eine feierliche Erhabenheit, eine lebensfrische Fülle der Erscheinung zu geben weiß, die durch gediegene Vollendung und kräftige Farbenwirkung unterstützt werden. Er ist vollkommener Realist, dem die treue Nachahmung der Natur über die religiöse Weise geht, so zwar, daß er die Porträte lebender Persönlichkeiten, oft wunderbar schöner Frauen, zu Theilnehmern der heiligen Geschichten macht, und seine Madonnen meistentheils nur ehrlichen Bürgerfrauen von Florenz ähnlich darstellt. Er tritt mit offener Schlichtheit, aber auch mit großer Gewandtheit auf, besitzt außerordentliche Fertigkeit in der Technik, so daß er keiner Schwierigkeit aus dem Wege zu gehen braucht und stets als Meister Dessen erscheint, was er will.

Zu Ghirlandajo's frühesten Arbeiten gehören die in der Sixtinischen Kapelle zu Rom ausgeführten Fresken, wo besonders die Darstellung der Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamte durch Christus voll Adel, hoher Würde und frischen Lebens ist. In der Kapelle Sasseti der Kirche St. Trinita zu Florenz führte er die Lebensgeschichte des heiligen Franziskus im Gewande der Gegenwart in ganz befriedigender Weise vor und schuf im „Tod des heiligen Franziskus" eines seiner besten Werke. Sind auch der in tiefes Nachdenken versunkene Hieronymus in der Allerheiligenkirche zu Florenz und das Abendmahl im Refectorium der Mönche zu St. Marco in Florenz sehr gediegene Ausführungen, so zeigt sich doch die ganze Größe des Künstlers erst in seinem größeren Werke im Chore der Kirche St. Maria Novella zu Florenz, wo er das Leben der seligsten Jungfrau und des heiligen Johannes des Täufers darstellte. Als die Krone dieser Darstellungen wird die Heimsuchung Mariens bei Elisabeth bezeichnet, wo unter den Freundinen Elisabeth's das Porträt der wegen ihrer Schönheit berühmten Ginevra Benci angebracht ist. Unbeschreiblich ist der Eindruck, den hier Natürlichkeit mit Anstand gepaart über Darstellungen ausgießt, welche man sonst gerne aus der kirchlichen Kunst ausschließen möchte, wie z. B. die so eben hervorgehobene Begegnung Mariens mit Elisabeth oder die Entbindung der

Letzteren. Züchtig und sittsam benehmen sich alle die herbeigeeilten Gäste, und gilt es auch hier nicht religiöse Weihe kund zu geben, so schwebt doch ein keuscher Geist in jenen Gefilden. Die Vorgänge selbst sind in wenigen Figuren mit einfach großen Zügen geschildert; aber überall haben sich die edeln Zeitgenossen des Malers in reicher Anzahl als Zuschauer eingefunden, die Jungfrauen anmuthig und fein, die Matronen bürgerlich gemüthlich, die Jünglinge schlank und elegant, die Männer voll Bedeutung und Charakter, lauter Prachtgestalten in freier menschlicher Würde.

Von seinen Tafelbildern, deren er viele in Tempera malte, heben wir hervor das in der Münchener Pinakothek befindliche herrliche Bild „der Leichnam Christi im Schooße Mariens“ und die Anbetung der Hirten in der Akademie zu Florenz, eines der gelungensten Werke; die Madonna jungfräulich, hold und lieblich ernst, das Kind eines der reizendsten dieser Epoche, Anordnung und Durchführung gediegen, die Farbe kräftig und gesättigt in einem goldbräunlichen Ton.

Da die Schüler und Nachfolger Ghirlandajo's dessen Stil nicht weiter ausgebildet und entwickelt haben, so genügt es, bloß einzelne Namen derselben anzuführen: Francesco Granacci, Bastiano Mainardi, Davide und Benedetto Ghirlandajo, Attavante, Gerando, Castiglione und Pierbella Francesca, welch' Letztere in genialer Weise den Zusammenhang der florentinischen Malweise mit den Grundsätzen von Squarcione vermittelt, der die paduanische Schule begründete. Ebendeßhalb werden wir ihm unten einige Worte widmen.

Als den letzten Meister dieser Epoche haben wir zu nennen Luca Signorelli da Cortona (1439—1521) der neben Ghirlandajo als selbstständiger Künstler kühn und gewaltig zum Höchsten strebte, in umfassender Weise der Durchbildung des Nackten oblag und dadurch der eigentliche Begründer des anatomischen Wissens und dessen künstlerischer Anwendung wurde. Ist er in leidenschaftlicher Schilderung erschütternder Scenen allen Zeitgenossen überlegen, so erreicht er in seinen Engeln und weiblichen Figuren eine Grazie, über welche selbst ein Raphael kaum hinausgekommen ist. Er ist demnach unstreitig der Größte in der Reihe der Maler von Masaccio bis zu Leonardo da Vinci und vereinigt die Vorzüge aller Florentiner Realisten. „Wir finden die affectvolle Bewegung Boticelli's, den reichen Schaffensdrang und den Lebensathem aus Gozzoli's Gemälden, die Würde Ghirlandajo's mit der malerischen Anordnung Filippino Lippi's, der herrlichen Gewandung Fra Filippo's und dem Ernste und der Strenge der Charakteristik eines Masaccio vereinigt .... Ein dramatischer Schwung

an Orcagna mahnend, zieht sich durch Signorelli's Productionen, und dabei ist die Formengebung so durchbildet, daß sie an jene der Antike erinnert."

Mit Uebergehung seiner früheren Werke in der Sixtinischen Kapelle zu Rom und mancher Tafelbilder und Fresken für verschiedene Städte, wollen wir sogleich die seit 1499 gemalten Fresken anführen, mit welchen er die von Fra Angelico und Benozzo Gozzoli begonnene Ausmalung der Madonnenkapelle di San Brizio im Dome von Orvieto vollendete. Diese den Höhepunkt seiner Kunst bezeichnenden Gemälde sind Darstellungen der letzten Dinge, des Weltunterganges, der Auferweckung der Todten, des Himmels und der Hölle. Das war denn ein dankbares Feld für die Verwerthung der anatomischen Kenntnisse des menschlichen Körpers, die sich auch in den verschiedensten Stellungen der nackten Gestalten ausdrücken. — Aus späterer Zeit stammen die Fresken im Kloster Monte Oliveto bei Siena, die das Leben des heiligen Benedict darstellen.

Großes und Herrliches ist von den bis jetzt vorgeführten Künstlern Italiens auf dem Gebiete malender Darstellung geleistet worden, gleichwohl erreicht die Malerei erst im sechzehnten Jahrhundert ihre höchste Blüthe. Ehe wir aber zur Darlegung dieser höchsten Entfaltung fortschreiten, müssen wir noch einen flüchtigen Blick werfen auf

§. 103.

b) die übrigen Malerschulen Italiens von der Mitte bis zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts.

Beginnen wir mit Oberitalien, so begegnet uns als die erste Stadt, die eine eigene Kunstschule hatte, **Padua**, wo wir um diese Zeit den Bildhauer Donatello thätig finden, von dem wir schon in der Geschichte der Plastik erwähnt haben, daß er von der Antike ausgehend in herber Natürlichkeit scharf charakterisirte Werke schuf, die allgemeine Anerkennung fanden. Ueberhaupt war Padua der Ort, wo das Studium der Antike mit solcher Vorliebe betrieben wurde, daß man den menschlichen Körper nur an der Hand der antiken Statuen kennen zu lernen bemüht war. Auch der Begründer der paduanischen Malerschule, Francesco Squarcione (1394—1474), machte die antiken Statuen, die er auf griechischem Boden gesammelt und nach

Padua gebracht hatte, zur Basis seines Unterrichtes, der in ganz akademischer Weise gegeben wurde. Wollen wir demnach eine allgemeine Charakteristik der Schule von Padua geben, so müssen wir sagen, daß sie in dem Studium der Antike, in der Regelmäßigkeit der Zeichnung, in dem Adel der ganzen Gestalt den Ausdruck des inneren Lebens wiedergeben zu können glaubte. In ihr war die Schönheit zunächst durch die Sichtbarkeit und durch die Regelmäßigkeit und Kraft der Formen begrenzt.

Der Stifter der Schule, Squarcione, war nicht so fast ausübender Künstler, sondern mehr Theoretiker und Lehrer. Unter seinen Schülern aber befand sich ein Genius von hoher Begabung und großartiger Kraft, der dieser Richtung nun auch Bedeutung für die ausübende Kunst zu geben wußte. Es war dieß Andrea Mantegna (1430—1506), der nicht bloß als der glänzendste Vertreter dieser Schule, sondern als einer der ersten Künstler in dieser ganzen glänzenden und schöpferischen Epoche dasteht. Sind auch seine frühesten Bilder noch hart und ungefällig, so verschmilzt doch bald der antike Grundzug mit realen Elementen und in Folge seiner genauen Kenntniß der Verkürzungen und der Perspective erhob er das Schulprincip durch eigene Kraft auf eine Höhe, über welche keiner von dieser Schule mehr hinauskam.

Sein Hauptwerk der Frescomalerei sind die Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua, Darstellungen aus dem Leben des heiligen Jakobus und des heiligen Christoph. Die Geschichten des heiligen Christoph sind theilweise von seinen Mitschülern ausgeführt und minder bedeutend, wogegen jene des heiligen Jakobus als trefflich bezeichnet werden müssen. Besonders die Heilung des Gichtbrüchigen ist ebenso einfach als ergreifend. 1474 schmückte er den herzoglichen Palast zu Mantua, das jetzige Castello di Corte mit Fresken, Darstellungen verschiedenen Inhalts: Familienleben, Landschaften, Jagdscenen, antiken Mythen u. s. w. Auch in Tafelbildern hat Mantegna antike Gegenstände behandelt. Das wichtigste darunter ist wohl der berühmte Triumphzug Cäsars, gegenwärtig im Schloße Hamptoncourt in England. Es sind neun grau in grau gemalte Bilder, die in einer Fülle prächtiger Gruppen (besonders großartig und wahr sind die Gruppen der jüdischen Gefangenen) und lebensvoller Motive eine überaus strenge und gründliche Hingabe an den Geist der Antike verrathen und in der Sorgfalt einer bis in's Kleinste gewissenhaften Behandlung den genialen Zeichner erkennen lassen.

Auch Altarbilder hat Mantegna gemalt, unter denen die thronende

Madonna mit mehreren Heiligen im Hochaltar von St. Zeno zu Verona die erste Stelle einnimmt. Wir bemerken nur noch, daß Bilder von Mantegna sich befinden im Museum des Louvre zu Paris, in der Nationalgallerie zu London, im Museum zu Berlin, im Belvedere zu Wien, wo die schönen Zeichnungen eine unerschöpfliche Quelle des Studiums schöner Form und Anordnung bei großer Wahrheit der individuellen Auffassung bleiben werden.

Einige andere unmittelbare Schüler Squarcione's und Gehilfen Mantegna's, wie Bono Ferrarese, Niccolo Pizzolo, Marco Zoppo da Bologna, Gregorio Schiarone haben keine besondere Bedeutung. Und da auch die Bilder des Cosimo Tura (1406—1460) keinen großen künstlerischen Werth haben, so wollen wir nur noch einen Künstler nennen, der zwar kein Schüler Squarcione's war, aber doch unter paduanischem Einflusse stand, nämlich Melozzo da Forli (einen Schüler des früher erwähnten Piero della Francesca), der als ein ebenso anziehender wie selbstständiger Künstler uns entgegentritt in den wenigen Resten, die uns erhalten sind. Dazu gehören ein großes Frescobild der Himmelfahrt Christi (?) in der Halbkuppel der Chornische der Apostelkirche zu Rom und der schwebende von Engeln umgebene Christus im Palaste des Quirinals, endlich eine Anzahl musicirender Engel in der Sacristei von St. Peter, die von außerordentlichem Reize sind. — Mit Holdseligkeit, weicher Innigkeit, milder Großartigkeit und ungezwungener Grazie verbindet Melozzo hohe Meisterschaft der Zeichnung, eine seltene Zartheit und Klarheit des Colorits, eine kühne Anwendung der Perspective und der Verkürzungen, worin er so Außerordentliches leistete, daß man die verkürzte Unteransicht der Kuppelbilder als eine Art Wunderwerk anstaunte.

Können auch die Wirkungen der paduanischen Schule nicht als so durchgreifend bezeichnet werden wie jene der von Giotto begründeten Richtung, so sind sie doch auch nicht gering anzuschlagen, da in den verschiedenen Orten Ober- und Mittelitaliens die Anfänge der Kunstthätigkeit sich an diese paduaner Richtung anschließen. So z. B. in **Mailand**, wo Bartolomeo Suardi, mit dem Beinamen Bramantino, an der paduanischen Vorliebe für auffallende kühne Verkürzungen festhält, damit eine gute Zeichnung und eine Farbengebung mit weichem Schmelz verbindet. In der Brera, der reichsten Gemäldesammlung Mailands, findet sich von ihm eine Madonna mit Engeln in Fresco. In verwandter Richtung war auch Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, thätig, der großes Talent für gefällige, malerische Grup-

pirung besitzt und von welchem wir die edle Krönung Mariens in St. Simpliciano zu Mailand hervorheben wollen.

In **Verona** zeigt Vittore Pisano, gewöhnlich Pisanello genannt, durch seine Vorliebe für Perspective und durch eine antikisirende Behandlung der Formen Berührungspunkte mit der Schule Squarcione's, wie denn auch mehrere Madonnenmaler, deren Namen wir übergehen, sich der Darstellung Mantegna's zuwandten, wenn sie auch weit hinter ihrem Vorbilde zurückbleiben. Der bedeutendste möchte sein Bartolommeo Montagna aus Vicenza, von dem sich gute Fresken in St. Nazaro von Celso in Verona befinden.

Auch der Bahnbrecher einer neuen Richtung in **Venedig**, Giacommo Bellini folgte den Principien Squarcione's, und nach ihm entfaltete Bartolommeo Vivarini (1449—1499) den ganzen Ernst und die Strenge der Paduaner. Obgleich er noch manche byzantinische Reminiscenzen bewahrt hat, sind seine zahlreichen Werke in den Kirchen und Museen Venedig's doch bemerkenswerth durch Schärfe der Charakteristik und zierliche Ausführung. Aehnlichkeit mit dem zuletzt genannten Meister hat auch Carlo Crivelli, dessen Hauptwerk eine aus dem Jahre 1476 stammende Madonna in der Brera zu Mailand ist, bemerkenswerth durch die übergroße Zierlichkeit, mit der die Madonna den Schleier des Kindes emporhebt. In dem Beiwerke byzantinisirend ist die Zeichnung hart und fest, wie auch bei dem ihm ähnlichen Fra Antonio da Negroponte, der sich ganz der Strenge der Paduaner anschloß.

Ist sonach der paduanische Einfluß in der venetianischen Malerschule unverkennbar, so ist sie anderseits doch wieder von der paduanischen, wie von der florentinischen Richtung wesentlich verschieden durch das Hervorkehren der glänzenden Prachtliebe einer reichen Aristokratie. In allen Meistern zeigt sich ein Drängen und Ringen nach Umfang und Pracht, zu deren Darstellung ein glänzendes Colorit wohl am geeignetsten war. Zu Entfaltung großer Farbenpracht mochten sie schon angeregt worden sein durch die Beobachtung der prächtigen, farbenreichen Luftspiegelungen, die aus der wunderbaren Lage der Lagunenstadt sich ergeben, so daß sie schon durch die eigenthümliche Natur ihrer Umgebung auf die besondere Ausbildung jenes wesentlichen Elementes der Malerei, das wir in der Farbe kennen gelernt, hingewiesen waren. Zudem war, wie schon früher hervorgehoben wurde, Venedig ein Emporium, welches den Handel mit byzantinischen Kunsterzeugnissen für Deutschland vermittelte, was jedenfalls nicht ohne Einfluß auf die eigenthümliche Ausbildung der dortigen Malerei bleiben

konnte. Die ernsten und eintönigen Formen der Byzantiner forderten eine innere Belebung, und diese pulsirte in der Farbe, zu deren Ausbildung auch der Einfluß der deutschen Maler mitwirkte. Um aber dem Farbenreichthum Halt und Selbstständigkeit zu geben, waren harte Umrisse geeignet, wie sie in der Schule von Padua üblich waren, woher sich die paduanischen Elemente in der Schule von Venedig erklären.

Von den deutschen Einflüssen gibt Zeugniß ein Bild in der Gallerie der Akademie, die reich ist an den ausgezeichnetsten Werken der venetianischen Schule. Daß an diesem Bilde ein deutscher Künstler mitarbeitete, zeigen die an demselben angebrachten Worte: Giovanni Allemagna ed Antonio di Murano 1451. Das Bild ist ziemlich umfangreich und stellt dar die Madonna das stehende Christuskind haltend. Nebenan stehen links und rechts je zwei himmeltragende Engel mit himmlischen Köpfen, und neben den Engeln sind rechts ein Papst und ein Cardinal, links ein Bischof und ein Abt dargestellt. Bei herrlichstem Colorit und großer Pracht der Gewandung breitet sich eine einfache Würde und eine Tiefe des Gedankens über das ganze Gemälde aus, die es zu einem unvergeßlichen unübertrefflichen Meisterwerke stempeln, das mit dem wahren Kunstwerke auch das Kriterium der Unerschöpflichkeit seines Inhaltes gemein hat, indem der Reichthum des Ausdrucks in diesen Köpfen mit jeder neuen Betrachtung wächst. — In demselben Saale der Akademie befinden sich noch mehrere Bilder von den Künstlern Antonio, Ludovico und Giorgio aus der Familie der Vivarini von Murano, die durch Reinheit, Glanz und Reichthum des Ausdrucks in ihren Köpfen überaus anziehend und herrlich erscheinen. Neben diesen Vivarini's hat auch noch Bassaiti einige gute Bilder gemalt, von denen die früheren eine gewisse Tiefe symbolischer Auffassung aufweisen, während er in seine späteren Bilder mehr dramatischen Ausdruck, mehr Abwechslung und Leidenschaft zu bringen bestrebt war, dabei aber übertrieben und geistlos wurde, da er nicht die Kraft hatte, mit dem allgemeinen Umschwung der Zeit gleichen Schritt zu halten, während in der nämlichen Zeit ein anderer Meister diesen Umschwung der Zeit im Geiste bemeisterte und in seinen Werken darstellte, ohne den inneren Gehalt mit der Veränderung der Form zugleich zu verlieren. Dieser Meister war Giovanni Bellini, gewöhnlich Giambellini genannt (1426—1516), der Sohn des an erster Stelle genannten Giacomo. Ausgerüstet mit voller Erkenntniß der Technik in der Oelmalerei, die in den Niederlanden von den Eyck's wieder aufgefunden und von Antonello da Messina, eigentlich Degli Antoni Mamertini genannt, nach Italien verpflanzt worden

war, wurde er der eigentliche Gründer und das Haupt der Schule Venedigs. „In der Schule von Murano — sagt Deutinger — waren noch immer zu viele deutsche Elemente, als daß das italienische Prinzip recht zur Ausbildung hätte kommen können. Der Gedanke, die vernünftige Kraft war noch zu vorherrschend über die Macht des Sinnenlebens und die Gewalt der Erscheinung, das Herz schlug zu regelmäßig, die Liebe war zu metaphysisch für die eigentlich italische Gluth der sinnlich-starken Leidenschaft. Die innere Schönheit war vor der äußeren zu überwiegend vorherrschend, als daß nicht die Befreiung von der objectiven Haltung der Kunst, wie sie später in Deutschland, freilich mehr nach der Seite des Gedankens hin erfolgte, in Italien hätte die Sehnsucht nach dem Anblick des sinnlich Schönen erwecken müssen. Dieses Streben, das in Raphael zum Mysterium der Schönheit und der Fleischwerdung des Ideals geworden ist, macht sich auch schon in Giambellini geltend. Zwar ist noch großer Ernst und große Strenge in seinen Madonnen- und Heiligenbildern. Dieser Ernst ist aber der ganzen venetianischen Schule eigen. Selbst der oft sinnlich üppige Titian, ja der Flüchtling Tintoretto kann diesen Ernst, besonders in den Madonnenköpfen nicht verläugnen. Es ist der Haltungspunkt der sonst in Farbe ganz zerfließenden venetianischen Prachtliebe, zugleich der Keim der späteren sinnlichen Fülle in den titianischen Gestalten." Daß dieses Streben nach sinnlicher Schönheit herrschend zu werden anfing, bestätigt uns auch **Görling**, wenn er von Giambellini hervorhebt: „Die akademische Härte weicht; das Nackte ist nicht mehr nach dem starren Marmor, sondern nach dem Leben studirt. Die Körperformen sollen nicht mit einer, die Bedingungen der lebenden Erscheinung beseitigenden Schärfe gezeichnet, sondern sie sollen **gemalt** werden. Die Darstellung geht den Feinheiten der Carnation mit genauester Beobachtung nach; die Harmonie der Färbung wird zum Gegenstand des ernstesten Studiums. Die Gewandung gewinnt unter diesem Augenpunkte eine gesteigerte Bedeutung; Fall, Undulation, Markirung der Körperformen, Verstärkung des Gefühls der Bewegung in den Figuren ist nicht mehr ihr vornehmster Zweck." Was den letzteren Punkt betrifft, so wird eine ruhige Situation immer der bewegten vorgezogen und geht die Bewegung nicht über das Maaß derjenigen einer Unterhaltung (santa conversatione) hinaus. **Giambellini** ist ein sehr fruchtbarer Künstler und hat in seinem späteren Lebensalter eine Reihe von Werken geschaffen, so daß fast jede namhafte Gallerie mit einem oder mehreren derselben geziert ist. Seine früheste bekannte und datirte Arbeit ist eine Madonna mit dem vor

ihr auf einer Brüstung stehenden Kinde vom Jahre 1487 in der Akademie zu Venedig frei, großartig und vornehm, dabei von großer Weichheit. In dem Altarbild, das er für die Sacristei von Sta. Maria dei Frari zu Veredig 1488 fertigte, stellte er die thronende Madonna dar mit Engeln und vier Heiligen auf den Seitentafeln; der Ausdruck ist anmuthig und menschlich liebenswürdig, das Colorit wunderbar weich und warm mit den feinen durchsichtig grauen Schatten im Fleisch, die Bellini eigen sind. In den Bildern seiner letzten Epoche steigert sich der früher mehr milde und anmuthige Ausdruck zu großartiger Würde und Bedeutung, das zarte, sanfte Colorit zu einer großen Pracht und glühenden Schönheit, wie man an dem Bilde in einer Seitenkapelle der Chrysostomuskirche zu Venedig ersehen kann, wo er die heiligen Hieronymus, Augustin und den das Christuskind tragenden Christoph darstellte. Besonders aber zeigt sich diese Würde und Bedeutung in einigen seiner Christusfiguren, die er mehrfach allein vorführte, um die Ruhe der Erscheinung nicht durch andere Figuren zu stören. Vorzüglich ist sein in der Gallerie zu Dresden befindlicher Christus, das höchste in dieser Richtung aber schuf er in einem großen Altarbild in St. Salvatore zu Venedig, das eine erweiterte Darstellung der Abendmahlsscene zu Emmaus enthält. Christus erscheint auf diesem Bilde im edelsten Typus des göttlichen Lehrers und Meisters und muß als eine der inhaltsreichsten Auffassungen bezeichnet werden, die das Jahrhundert bis auf Leonardo da Vinci aufzuweisen hat.

In verwandter Richtung arbeitete auch Giovanni's älterer Bruder Gentile Bellini (1421—1501), ohne jedoch zu so hoher Bedeutung gelangen zu können.

Nach Giambellini glich die venetianische Malerei einem Strome, der kaum aus dem Gebirge hervorgebrochen, gleich mit großer Gewalt und starker Strömung sich ausbreitet. War ja die Darstellungsweise dieses Meisters durch zahlreiche Schüler vertreten, die alle als tüchtige Künstler gelten können, wenn auch nicht alle dieselbe hohe Stufe des Ruhmes, wie die großen Meister der folgenden Epoche, Titian und Giorgione, erreichten. Unter denjenigen seiner Schüler, die noch der gegenwärtigen Epoche zugetheilt werden können, heben wir zuerst den Catena hervor, der zwar seinen Meister nicht erreichte, aber doch große Aehnlichkeit mit ihm hatte. Das vorzüglichste Werk, das sich von ihm erhalten hat, scheint das Bild in der Gallerie der Akademie zu Venedig zu sein, welches eine Madonna mit zwei Heiligen in einer Aussicht auf eine Landschaft darstellt. Giambattista Cima da

Conegliano bildete seine Gestalten mit einem unbeschreiblichen, überirdischen aber doch nicht finsteren Ernste und war ein Meister in der Färbung. Er hat meistens kleinere Bilder (Kniestücke) gemalt, doch besitzt die Akademie zu Venedig auch ein größeres Bild, wo die Madonna in der hergebrachten Weise auf dem Throne sitzend von mehreren Heiligen zu beiden Seiten und an den Stufen des Thrones von musicirenden Engelknaben umgeben dargestellt ist. Auch ist in derselben Gallerie von ihm das anziehende Bild eines Christus zwischen dem heiligen Thomas und einem heiligen Bischofe. Während Cima lieber die würdige Ruhe darstellt, wirft sich sein Zeitgenosse Vittore Carpaggio lieber in das bewegte Leben und führt viele Figuren auf, so daß es ihm oft schwer wird, die verschiedenen Localitäten durch ein souveränes Licht zu beherrschen und eine Harmonie des Colorits zu erzielen. Die Akademie zu Venedig besitzt von ihm eine Anzahl großer historischer Darstellungen, die wegen der genauen Vorführung des Zeitcostümes von culturgeschichtlicher Bedeutung sind. Wir heben eine Scene aus dem in acht Gemälden dargestellten Leben der heiligen Ursula als eine seiner gelungensten Compositionen hervor, jene nämlich, wo die heilige Ursula vom Papste zur Audienz empfangen wird.

Haben wir bei den florentinischen Meistern die Trefflichkeit der Zeichnung bewundert und in der venetianischen Schule eine außerordentliche Entfaltung der Farbenpracht und eine große Macht im Colorit kennen gelernt, so begegnet uns nun in der **umbrischen Schule** das Streben nach Darstellung der inneren Schönheit des Seelenlebens, die Vorliebe für das Leben des Gemüthes, für jene Andachtsgluth, fromme Sehnsucht und Inbrunst, wie sie so wohlthuend aus den Poesieen eines heiligen Franziskus, Bonaventura und Jacopone da Todi zu uns spricht. Mit dieser Erfassung eines mehr mystischen Elementes hängt es denn auch zusammen, daß die Meister dieser Schule nicht auf den Totaleindruck allein achteten, sondern das Seelenleben jedes Einzelnen ihnen von Bedeutung war. War indeß auch auf die Darstellung des Gemüthslebens das Hauptgewicht gelegt, so war doch in dieser Zeit das Streben nach kräftiger Auffassung und ausführlicher Darstellung der Wirklichkeit bereits so tief in das allgemeine Bewußtsein geprägt, daß man auch in den weltabgeschiedenen Waldthälern Umbriens sich demselben nicht völlig zu entziehen vermochte. So entstand eine eigenthümliche Kunstrichtung, welche die naturalistische Form mit dem Inhalte des Seelenlebens zu erfüllen strebte.

Diese umbrische Schule war aus der früher schon behandelten

sienesischen Schule hervorgewachsen. Von den Künstlern derselben nennen wir Benedetto Buonfiglio, Niccola da Foligno, genannt Niccolo Alunno, der hauptsächlich das mystische Element in die umbrische Schule hineintrug und es entschieden ausprägte. Das vorzüglichste seiner Werke ist die aus dem Jahre 1446 stammende Verkündigung Mariens in St. Maria nuova zu Perugia, also in jener Stadt, von welcher das Haupt der umbrischen Schule, Pietro Vannucci da Castello della Pieve (1446—1524) den Namen Pietro Perugino erhielt. Perugino hatte sich anfangs der umbrischen Malweise angeschlossen, dann in Florenz bei Andrea Verrochio sich die figurenreiche, bewegte, reale Malweise und die durchläuterte Form der Florentiner angeeignet, wie seine Anbetung der heiligen drei Könige in St. Maria nuova zu Perugia und die Wandbilder in der sixtinischen Kapelle zu Rom beweisen. Allein deßungeachtet ist er ein echter Umbrier geblieben und war nach seiner Rückkehr nach Perugia, wo er sich bald nach seinem vierzigsten Lebensjahre bleibend niederließ, eifrig bemüht, den vollendeteren Realismus der florentinischen Kunst mit dem Hauche des Seelenlebens zu erfüllen, mit der vollendeteren äußeren Form Zartheit der Empfindung und Innigkeit des Ausdrucks zu verbinden. Wie sehr ihm Dieses gelungen, davon geben seine Bilder aus dieser späteren Zeit ein glänzendes Zeugniß. Wir wollen von seinen Werken die Madonnenbilder hervorheben, die alle von einer heiligen Andacht und zugleich von einer so würdevollen Hoheit durchdrungen sind, daß wir uns vor ihnen stehend unwillkürlich zur Verehrung gezwungen sehen. Zwar fehlt ihnen noch jene Incarnation, jene volle Beseligung des Leibes durch den Geist, die uns in Raphael, dem großen Schüler Perugino's, Bewunderung abnöthigt, doch sind auch diese Bilder schon von dem Hauche himmlischer Milde durchdrungen. Der Himmel klingt uns in diesen Madonnenbildern schon näher und wir vernehmen bereits einzelne Accorde seines ewigen Liedes. Nur verläßt den guten Meister bisweilen die Hand, mit der er seinen himmlischen Visionen Sprache geben wollte. Dagegen sieht man auch Bilder von hoher Vollendung von ihm. Zu den vollendetsten Werken des Meisters gehört wohl jenes Madonnenbild in der Tribüne der Galerie der Uffizien zu Florenz, welches unmittelbar über den Bildern Raphaels hängt, und jene Madonna mit dem Kinde, von zwei betenden Gestalten umgeben, im Belvedere zu Wien (III. 12), ein Bild, in welchem eine solch' einfache Klarheit und Harmonie, so viel Zartheit, Wärme und Sicherheit des Gefühles ist, daß man die Innigkeit des Meisters und seine einfach große Seele durch die Formen

durchleuchten sieht wie den Glanz des Lichtes, der den Edelstein durchdringt und in seinen makellosen Linien sich für immer eingewohnt. Mit Uebergehung der übrigen erwähnen wir noch dasjenige Bild, in welchem Perugino seine höchste Vollendung erreicht hat sowohl was den Reichthum der Composition, als die Anordnung der Figuren und die Freiheit der Bewegung, wie den Ausdruck der Handlung und Empfindung und die Harmonie der Linien und Farbentöne betrifft, nämlich seine aus dem Jahre 1495 stammende Beweinung Christi in der Stanza di Saturno des Palastes Pitti zu Florenz. Dieses Gemälde zeigt, mit welcher Sicherheit der Meister Massen von Figuren beherrschen und in einfacher Weise zu gruppiren vermochte. Der Ausdruck des Schmerzes in seinen Abstufungen ist hier in edelster, ergreifender Weise gefaßt worden. Und so wäre denn dieses einzige Bild für sich allein schon hinreichend gewesen, seine Meisterschaft zu erproben.

Leider ist auch Perugino in der letzteren Zeit in ein fast schablonenmäßiges Nachmalen und Wiederholen der Aeußerlichkeiten früherer Bilder gefallen, wie denn auch die meisten seiner Schüler in den Typen, dem Ausdruck und dem Vortrag das einmal durch den Meister festgestellte Vorbild befolgen. Einer der Begabtesten darunter war Bernardino di Betto (1454—1513), Pinturicchio genannt, der sich mehr als die Uebrigen profan-historischen Darstellungen zuwandte und auch in Darstellung von Landschaften und Städteprospecten Geschicklichkeit zeigte. Der bedeutendste Schüler war jedoch Raphael, der den Höhepunkt der italienischen Malerei darstellt. Als Bindeglied zwischen Raphael und Perugino aber ist zu erwähnen Giovanni da Faënza, der die Vorzüge der Florentiner, Paduaner und der umbrischen Schule zu verbinden strebte.

Hier haben wir noch einen Meister zu nennen, der zwar kein unmittelbarer Schüler Perugino's war, sich aber doch die Darstellungsweise dieses Meisters zu eigen zu machen wußte, zugleich aber auch Eindrücke der Venetianer und Lombarden in sich aufnahm und den auf Bestimmtheit der Form gerichteten Grundzug der Schule von Padua stets bewahrte. Dieser Meister war Francesco Raibolini, genannt Francia (1450—1518), den man auch als den Repräsentanten der Schule von Bologna betrachten muß, wenn man überhaupt eine solche Schule im Unterschiede von den übrigen Malerschulen annehmen will. Jedenfalls müßten in dieser Schule zwei Epochen unterschieden werden, in deren erste die eigentliche Blüthe der Malerei in Bologna fällt, die sie eben unter Raibolini erreichte, während die

spätere Epoche der Caracci eine eklektische Richtung eingeschlagen hatte. Wir unterscheiden diese Schule nicht von den übrigen, sondern betrachten die erste Epoche derselben als eine Fortsetzung jener Darstellungsweise der Tiefe und Innigkeit des Gemüthes, die in Siena sich zuerst entfaltet, dann in der umbrischen Schule sich weiter ausgebildet hatte. Raibolini ist ja der eigentliche Maler des Gemüthes, das aus dem Auge spricht. Was als geistiger Einheitspunkt des Ausdrucks der Gefühle durch die Malerei bezeichnet werden muß, das lichttiefe Auge, das wußte er mit einem Gefühle wieder zu geben, wie kein Anderer neben ihm. Dabei ist eine Zartheit in allen seinen Bildern, die ihn recht eigentlich zum „Maler des Herzens" macht. Die warme Gluth der Innerlichkeit, die in Perugino das Auge zur Andacht entzündet, ist bei Raibolini zum himmlischen klaren Lichte, zur äußerlich vollendeten Gestaltung ausgebildet. Diese Gestalten gehören nicht der Erde und der Sinnlichkeit an, sondern stehen erdenfrei und zart wie schlanke Palmen oder Lilienstengel vor uns und tragen in den Gesichtern eine Hoheit und einen Adel ausgeprägt, der zur Verehrung zwingt und in ihrem Blicke zeigt sich eine Tiefe, die Ewigkeiten aufschließt und in den Himmel blicken läßt durch jene Augen, in denen der Himmel zur Erde lacht. Fast alle Bilder Raibolini's haben daher auch einen lichten himmelklaren Hintergrund.

Sein frühestes bedeutendes Bild ist eine von sechs Heiligen umgebene thronende Madonna (vom Jahre 1494), gegenwärtig in der Pinakothek zu Bologna, wo sich auch eine Verkündigung, die Jungfrau mit dem Kinde nebst vier Heiligen und einem Engel, dann wieder eine Jungfrau mit mehreren das Jesukind anbetenden Heiligen befinden; vier Bilder, die einen solchen Schatz der tiefsten Empfindung und der lieblichsten Schönheit enthalten, daß jedes für sich als eine unerschöpfliche Fundgrube von himmlischen Gedanken und Gefühlen betrachtet werden kann. — Außer einigen andern Bildern malte er in der Kirche der heiligen Cäcilia zu Bologna mit seinen Schülern in einer Reihe von Fresken das Leben der Titelheiligen, welches zu seinen tüchtigsten Arbeiten gehört. Ueberdieß befinden sich Gemälde unseres Meisters in der Brera zu Mailand, im Belvedere zu Wien, in der Pinakothek zu München (die Madonna im Rosenhag) und in Dresden (eine Madonna mit dem einen Vogel haltenden Jesuskind und dem kleinen Johannes dem Täufer).

Von den Schülern Francia's nennen wir Giacomo Francia, Timoteo della Vite, Bartolomeo Ramenghi, genannt Bagnacavallo, Innocenzo Francucci und Girolamo Marchesi da Cotignola, die sich

später dem Raphael'schen Style anschloßen, wogegen Lorenzo Costa (1483—1530) von der paduanischen Richtung zu Francia übergetreten und in mehreren Madonnen dem Meister ebenbürtig geworden ist. Bemerkenswerth ist von Costa besonders, daß er in landschaftlichen Darstellungen alle früheren Meister übertroffen und bereits ein starkes Gefühl der Luftperspective besessen hat.

In **Neapel** hatte, höchst wahrscheinlich durch den dort wohnenden Antonello da Messina, die flandrische Malweise großen Einfluß gewonnen, so daß Antonio Solario, genannt Zingaro, und dessen Schüler Simone Papa fast als völlige Flamländer erscheinen. Erst die Gebrüder Ippolito und Pietro Donzelli fanden die Brücke zu einer italienischen Schule, die in der Composition sich der umbrischen und in der Färbung der venetianischen Schule nähert.

Nach dieser kurzen Umschau über den Zustand der Malerei in den verschiedenen Städten Italiens kehren wir wieder nach Florenz zurück, um zu betrachten, wie sich in diesem Centralpunkt des wissenschaftlichen und künstlerischen Strebens in der Folge die Malerei gestaltet hat. Wie schon früher erwähnt, treten wir also nun ein in jene Zeit, wo die Malerei ihre höchste Vollendung fand.

§. 104.

Dritte Epoche der Entwicklung der italienischen Kunst.

Blüthe der italienischen Malerei im sechzehnten Jahrhundert.

Die florentinischen Meister.

a) Lionardo da Vinci.

Wenn wir in der Ueberschrift dieses Paragraphen die Bezeichnung „florentinische Meister“ wählten, so ist dieß nicht etwa als gleichbedeutend mit florentinischer Schule genommen, von welcher wir früher gesprochen. Während früher Cimabue, Giotto und Masaccio einen regelmäßigen Fortschritt und Uebergang zu einander bildeten und deßhalb unter einer Einheit zusammengestellt werden, repräsentirt jeder der großen Meister dieser Zeit eine ihm eigenthümliche Richtung, die von anderen minder Begabten und weniger Selbstständigen nachgeahmt wurde, so daß jeder für sich als Haupt einer eigenen Schule bezeichnet werden muß.

Als den ersten großen Meister nennen wir den im Jahre 1452 auf dem Schlosse Vinci in der Nähe von Florenz gebornen **Lionardo da Vinci**, einen Mann, ausgezeichnet durch die herrlichsten Vorzüge an Körper und Geist. Er war nämlich von ausnehmend schöner Gestalt und besaß eine seltene körperliche Kraft, womit großer Muth und feste Entschlossenheit sich verband. Voll Begeisterung für Wissenschaft und Kunst suchte er Alles, was ihm unterkam, mit seinem Geiste zu beherrschen und zeichnete deßhalb meist mit der Feder oder der Pinselspitze was ihn eben interessirte und ihm als irgendwie charakteristisch erschien. Mit einer naturgemäßen charakteristischen Auffassung des Lebens verband er eine gründliche anatomische Kenntniß, die er sich durch wissenschaftliche Untersuchung der Leichname angeeignet und in einer eigenen Abhandlung zu einem Leitfaden für Malereibeflissene verwerthet hatte. Hatte er so sich die Möglichkeit verschafft, vollendete Formenschönheit darzustellen, so setzte er sich durch das Studium der Sitten und Gebräuche, durch Beobachtung der Gesichtszüge in den verschiedensten Gemüthszuständen der Menschen in den Stand, die vollendet schönen Formen mit seelischem Leben zu durchdringen, die innere tiefgreifende Bewegung des Gemüthes darzustellen und so naturwahr gefaßte Persönlichkeiten bis zur idealen Höhe einer vollendeten körperlichen und geistigen Harmonie durchzubilden. Diese Harmonie schließt gewaltige Affecte und heftige Leidenschaften aus, bewirkt vielmehr eine gewisse geistige Ruhe, so daß solche Gestalten wenig bewegt erscheinen können. Nach all' Dem scheint uns Lübke den großen Meister richtig charakterisirt zu haben, wenn er sagt: „Eine unübertreffliche Sorgfalt in der zartesten Durchbildung, eine Gediegenheit der Zeichnung und Modellirung, wozu noch als eine Errungenschaft seines gründlichen Studiums der Luftperspective ein zarter Schmelz des Colorits und eine duftige Weichheit der Umrisse kommen, sind Lionardo's Werken eigenthümlich. Im Ausdruck verbindet er Würde und Großartigkeit mit einer Anmuth, die namentlich bei Frauenköpfen in den süßesten Liebreiz übergeht." Kann man auch von keinem feststehenden Typus seiner Gestalten reden, so hat er doch gewisse Lieblingsformen, die dann seine Schüler scharf hervorheben, so daß in seiner Schule allerdings ein gewisser Schönheitstypus festgehalten wurde, dessen wesentlichste Eigenthümlichkeiten in einem länglichen Gesichtsoval, schmal zulaufenden Kinn, großen und tiefen Augen, in einer etwas langen, geraden Nase und in einem kleinen, seelenvoll lachenden Munde bestehen.

Die frühesten Werke Lionardo's sind Bildnisse, wahre Bilder von

bestimmten Persönlichkeiten, die voll charakteristischen Geistes mit allem Reize der Eigenempfindung erscheinen. Viele werden ihm zugeschrieben, aber nur wenige können als echt gelten; unter diesen befinden sich drei Stücke, welche der Louvre besitzt, nämlich das Bildniß der Mona Lisa (auch Giosonda genannt), das Bildniß einer Dame im italienischen Costüm (wahrscheinlich Lucrezia Crivello), und ein Halbfigurenbild des heiligen Johannes des Täufers in der Wüste, das indeß schon durch das Helldunkel und den ausgeprägt schwärmerischen Ausdruck des Kopfes den Uebergang in die spätere Epoche bezeichnet. Auch gehört zu den früheren Werken Lionardo's das Frescobild der Madonna mit dem daneben knieenden Donator im Kloster S. Onofrio zu Rom, die Anbetung der drei Könige in den Uffizien zu Florenz. Wenn auch wenige von den Arbeiten seiner Jugendepoche sich erhalten haben, so hat er sich doch durch dieselben und durch seine universelle Begabung so viel Bewunderung und Anerkennung erworben, daß er als das „Wunder von Florenz" bezeichnet wurde.

Gegen das Jahr 1492 wurde Lionardo an den Hof des Ludovico Sforza nach Mailand berufen, wo er der Stifter einer vollständig organisirten großen Kunstschule wurde, seine Abhandlung über die Malerei schrieb und an der Herstellung von zwei großen Werken arbeitete bis zum Jahre 1499. Das eine dieser beiden Werke haben wir schon in der Geschichte der Plastik (§. 74) erwähnt, nämlich das Modell zum Reiterstandbilde Sforza's, das andere ist sein weltberühmtes Abendmahl, das er im Refectorium des Klosters St. Maria delle Grazie mit Oelfarben auf die Wand gemalt, ein Werk, das leider bis auf einige Partieen vernichtet ist und dessen Schönheit nur noch aus den Originalcartons der Köpfe (der Apostel in der großherzoglichen Sammlung zu Weimar und Christi in der Brera zu Mailand) und aus mehreren Copieen seiner Schüler abgenommen werden kann. Jedermann kennt eine der Nachbildungen, deren dreißig durch den Kupferstich und gewiß eben so viele durch die Lithographie gefertigt wurden. Nach Zeichnung von F. Matteini fertigte 1800 der Kupferstecher Raphael Morghen die kostbare, ob ihres eleganten Grabstichels berühmte Platte, während Jakob Frei 1802, nach einer Copie des Marco d'Oggione, eines Schülers Lionardo's, stechend, dem Geiste des ursprünglichen Originals näher kam. Dieses Abendmahl ist nicht bloß die reifste Frucht des genialen Künstlers, sondern eines der vorzüglichsten Werke der gesammten christlichen Kunst. Oft genug ist dieses Meisterwerk beschrieben und erklärt worden, oft genug die wunderbare Schönheit desselben gewürdigt worden. Es wäre demnach

Anmaßung, wenn wir etwas Neues über dieses Bild sagen zu können glauben würden, und darum verweisen wir auf die erschöpfende Betrachtung, welche Göthe darüber niedergeschrieben (W. W. Bd. 31, S. 50 bis 87), und begnügen uns mit wenigen Bemerkungen. Vorerst constatiren wir, daß gerade in diesem Werke am meisten sich ausspricht jene von uns oben hervorgehobene körperliche und geistige Harmonie, die sich in Gesichtsbildung und Bewegung der Hände offenbart. Was die Bewegung der Hände betrifft, ist dieses Bild einzig und kann es nicht eingehend genug betrachtet werden. Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich faßliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das Lobenswürdigste geleistet. (Vgl. S. 314).

Wie man aus der Schrift von Hermann Riegel: „über die Darstellung des Abendmahles, besonders in der toscanischen Kunst, Hannover 1869" ersehen kann, ist das Abendmahl des Herrn wiederholt Gegenstand künstlerischer Darstellung gewesen, allein keinem Meister ist es vordem gelungen, dem Bilde mit der äußerlich wahrnehmbaren Einheit auch die innere Einheit und Wahrheit zu geben, die als die lebende Seele des Ganzen erscheint. Diese Einheit erzielte der Künstler dadurch, daß er nicht die Einsetzung oder die Ausspendung des Sacramentes darstellte, sondern jenen ernsten Moment künstlerisch fixiren wollte, wo Christus das Wort spricht: „Einer von Euch wird mich verrathen." Kaum ist es ausgesprochen, dieses fürchterliche Wort, so kommt schon die ganze Gesellschaft in Unruhe und zwölffach aufgefaßt zuckt es durch die Versammlung der Apostel hin, die bewegte und erstaunte Gruppen bilden, je zwei Gruppen von drei Jüngern zu den beiden Seiten des Heilandes. Welch' ein Reichthum der Affecte, die in diesem Augenblicke in einander spielen! Dort eine Gruppe von drei Aposteln, von denen jeder in seiner Weise dem Herrn erklärt, wie ein solcher Verrath unter ihnen unmöglich sei; dort eine andere, die sich erhebt und frägt: ob's denn auch sein könne, daß sie recht gehört habe und nun nochmal hören will, wie Das gemeint sei; weiter von Christus eine dritte Gruppe, die es zwar auch für unmöglich hält, daß so Etwas geschehen könne, aber doch in menschlicher Weise schon ihre Muthmaßungen laut werden läßt, wer es wohl sein könne; und jede dieser Gruppen wieder wie einheitlich im Ganzen und wie verschieden im Einzelnen behandelt! Der Reichthum menschlicher Charaktere ist in seiner tiefsten Allgemeinheit und in seinen natürlichsten Unterschieden aufgefaßt. Alle diese Gruppen aber zur tiefsten Einheit und zum höchsten Gegensatze zurückgeführt, erblicken wir wieder in der

bedeutsamsten Gruppe der drei Jünger, die dem Heilande am nächsten sind. Nicht ohne die tiefste Kenntniß der menschlichen Natur und Geschichte hat hier der Meister diese Drei, Petrus, Johannes und Judas, zusammengestellt, wie denn überhaupt das ganze Bild ein glänzender Beweis ist, was tiefes Nachdenken vereint mit künstlerischer Kraft zu leisten vermag.

Ohne auf die Gestalten im Einzelnen einzugehen, bemerken wir nur, daß Lionardo mit tiefer Seelenkunde jeden besonderen Ausdruck mit innerer Nothwendigkeit aus den einzelnen Charakteren zu entwickeln vermochte, und in dem Hin- und Wiederbranden der streitenden Gefühle den göttlichen Meister in so wunderbarer Hoheit und in so ausdrucksvoller Erhabenheit darstellte, wie es von keinem Maler weder vor noch nach Lionardo geschehen ist. Nach dem Kopfe Christi ist der Kopf des Verräthers das gelungenste Meisterwerk des Bildes.

Sechzehn Jahre hatte Lionardo an diesem Bilde zu Mailand gearbeitet. Nach dessen Vollendung ward Mailand von den Franzosen 1499 erobert, weßhalb er nach Florenz zurückkehrte, wo er in Concurrenz mit Michelangelo 1503—1504 in einem großen Carton den Sieg der Florentiner über den mailändischen Feldherrn Niccolo Piccinino malte, aber von Michelangelo übertroffen wurde. Kurz zuvor hatte Lionardo einen Carton der heiligen Familie gemalt, der die höchste Bewunderung erregte: Maria hält den Jesusknaben, der sich liebkosend zum kleinen Johannes wendet, auf dem Schooße, während die heilige Anna voll süßen Glückes daneben sitzt.

Im Jahre 1513 begab sich Lionardo nach Rom, dann folgte er 1516 einem Rufe Franz' I. an den königlichen Hof nach Frankreich, wo er mitten in seinen Arbeiten und Plänen 1519 zum großen Schmerze seines königlichen Freundes starb.

Was sonst noch in den verschiedenen Galerieen als Werk Lionardo's gilt, ist meistentheils nach seinen Ideen, vielleicht auch nach seinen Skizzen von seinen Schülern gearbeitet worden. Unter diesen heben wir besonders hervor seinen Mitschüler bei Verrocchio, Lorenzo di Credi (1454 bis nach 1513), der völlig im Sinne Lionardo's zu malen verstand. Sein Hauptwerk ist die Anbetung des Christuskindes in der Akademie zu Florenz. Unter seinen eigentlichen Schülern kam dem Lionardo wohl am nächsten der sanfte, gefühlvolle Bernardino da Lurino, gewöhnlich Luini genannt, von welchem in Mailand sich viele Bilder befinden, unter denen eine thronende Madonna mit dem heiligen Antonius und der heiligen Barbara, nun in der Brera, als das werthvollste gilt. Im Franciscanerkloster zu

Lugano ist von ihm besonders zu erwähnen die berühmte, kolossal al Fresco gemalte Passion mit etwa einhundertundvierzig Figuren. Die Münchener Pinakothek besitzt von diesem Meister ein höchst liebliches Bild: eine Madonna, auf dem Schooße das Jesukind haltend, dem Johannes eine Blume darreicht. Von den übrigen Schülern Lionardo's reicht keiner an die beiden genannten hinan, weßhalb es genügt, einzelne Namen anzuführen. Es gehörten nämlich seiner Schule an: Andrea Salaino, Marco d'Uggione, Francesco Melzi, Giovanni Antonio Beltraffio und Cesare da Sesto. Andere, etwas unter dem Einflusse Lionardo's stehende Künstler werden uns später noch begegnen, weßhalb wir jetzt übergehen können zu

b) **Michelangelo Buonarotti** (1475—1563).

Das Leben dieses größten christlichen Bildhauers haben wir in der Geschichte der Plastik in kurzen Umrissen gezeichnet, weßhalb wir hier gleich mit der Charakterisirung seiner Malweise beginnen können. Hiezu wird uns wohl als Anhaltspunkt dienen können sein schon oben genannter Carton der Anghiari-Schlacht, wo er badende Soldaten darstellte, die sich aufkleiden und fortstürzen, wie die Trompete zum Kampfe ruft. Alles, was der Kunst an Kenntniß des menschlichen Körpers zu Gebote stand, wurde hier verwerthet, da ja die Scene eines Ueberfalles und die hiedurch veranlaßte überstürzende Eile Veranlassung bot, die mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen des noch unverhüllten Leibes zu entwickeln. Dieselbe Fülle von überlegener Kenntniß der Körperhülle zeigt auch sein im späten Alter vollendetes Bild des letzten Gerichtes, in dem überdieß noch ein tiefer Ernst und eine große Mannigfaltigkeit des Ausdrucks von Schmerz und Verzweiflung dem Maler zur Ausführung sich darbot. Es zeigt sich demnach, daß Michelangelo im Gegensatze zu der Ruhe und Würde des Lionardo da Vinci lebendig bewegte, leidenschaftlich erregte Gestalten liebte, und zwar suchte er die auf's Höchste gesteigerte Erregtheit nicht so fast im Antlitze und in einem feurigen Auge, sondern durch die Haltung und Bewegung des gesammten Körpers auszudrücken, also mit jenem Mittel, dessen sich die Plastik bedient. Er ist deßhalb eigentlich als „plastischer Maler"[1]) zu bezeichnen, dessen gemalte Figuren wie ein Geschlecht von bewegten Bildsäulen erscheinen, bei denen die Empfindung erst in zweiter Linie auftreten kann. Da nun

[1]) In der Plastik hätten wir ihn umgekehrt einen malerischen Bildhauer nennen können.

aber in der Malerei das Element der Empfindung das Ueberwiegende sein muß, so können wir ihn bei dieser Hintansetzung des Hauptsächlichsten nicht als so vollendeten Maler wie Bildhauer bezeichnen.

Dieser Mangel an innerer Empfindung, sein Unvermögen, den stillen Reiz innerer Seelenschönheit wiederzugeben, hat denn zur Folge, daß seine Compositionen uns zwar in Staunen versetzen, uns aber nicht erheben und begeistern können, da sie eben nur gewaltig, nicht aber gemüthvoll sind. „Die Mystik des Christenthums — sagt Deutinger —, wie sie aus dem objectiven Glauben oder aus der subjectiven Andacht hervorquellen konnte, hatte sich ihm verschlossen. Es war die geistige Erkenntniß an die Stelle des kindlichen Glaubens getreten. Er sah in allen Begebenheiten mehr Allegorie als Symbolik und konnte daher auch die Mythe in Verbindung mit der Offenbarung bringen. Aber die innere Einheit hatte seinen unruhigen Geist nicht vollständig durchdrungen, und darum spricht auch nicht die wahre christliche Gemüthstiefe aus seinen Bildern." Außerdem müssen wir noch bemerken, daß auch hier Geltung hat, was wir in der Geschichte der Plastik (§. 72 und 74) gesagt haben, daß nämlich Michel Angelo einer unkirchlichen Richtung in der Kunst mehr als irgend Einer zum Durchbruche und zum Siege verhalf, obgleich er einzelne Werke lieferte, in denen sich neben dem Erhabenen, Gewaltigen und bei großartiger Formengebung auch die Tiefe des christlichen Geistes offenbart.

Die erste Arbeit, welche Michelangelo als Maler lieferte, war eine Copie der Versuchung des heiligen Antonius nach einem Kupferstich Martin Schongauer's, und auch ein in der Tribüne der Uffizien zu Florenz befindliches Tafelbild einer heiligen Familie gehört seiner frühesten Zeit an. Von der Anghiari-Schlacht war schon die Rede und so können wir hier gleich bemerken, daß er durch diesen Carton große Berühmtheit erlangte und durch Papst Julius II. einen Ruf nach Rom erhielt, wo er die Decke der sixtinischen Kapelle mit Fresco-Gemälden schmückte. Diese Gemälde stellen dar die bedeutendsten Momente aus der Genesis und einzelne Scenen der göttlichen Fürsorge für das israelitische Volk, nämlich dessen viermalige Errettung durch die eherne Schlange, durch David, Judith und Esther. Außerdem finden wir noch andere Vorbilder der Erlösung dargestellt, nämlich in sechsunddreißig Gruppen die Vorfahren der Jungfrau Maria, dann die zwölf Gestalten der Propheten und die Sibyllen, unter denen besonders die libysche gerühmt wird wegen der wundervollen Form im Nackten des Rückens und der Arme, wogegen die delphische als die fesselndste Figur erscheint. — Ohne näher auf die Einzelheiten dieses

großartigen und umfangreichen Werkes einzugehen, bemerken wir nur, daß es schon nach Ablauf von zweiundzwanzig Monaten vollendet ward und dem Künstler dafür fünfzehntausend Ducaten ausbezahlt wurden. Der Papst, die Freunde und selbst die Feinde des Künstlers staunten über die Großartigkeit und Erhabenheit dieser Malerei, die von einem neueren Kunstkritiker als das vollendetste unter allen Werken des Meisters und als das gewaltigste Denkmal der Malerei aller Zeiten bezeichnet wird. Wir müssen dieses Urtheil als ein berechtigtes betrachten, wenn wir uns z. B. nur die sitzenden Gestalten der Propheten und Sibyllen an den Pendentifs des Gewölberandes näher besehen. Die Hingebung an göttliche Offenbarung fesselt diese außergewöhnlichen Männer und Weiber, deren gewaltige, wahrhaft überwältigende Erscheinung heiligen Schauer und Ahnung einer großen Zukunft ausspricht. Unbedenklich kann man sie zu den wunderbarsten Gestalten der Kunst rechnen, da sie von nie erzielter Hoheit und ernster Würde, zugleich aber auch von so vollendeter Ausstattung sind, wie nicht leicht irgend welche andere Gestalten. Mit Recht heißt es darum bei Pezolt: Wie ist doch „die Ausstattung dieser Gestalten so groß, riesenhaft und vollendet-gebildet, das Vorgeführte so täuschend plastisch behandelt, die Körperwendungen so urkräftig und gesund, die Gewandungen so reich und kleidsam, ohne in stoffliche Kleinlichkeit zu verfallen, die Antlitze so geistreich und charakteristisch; die Farbe so ernst, ungeachtet der schillernden Stoffe."

Während über diese Deckengemälde[1]) allgemeines Lob herrscht, gehen die Urtheile über das zweite großartige Werk Michelangelo's, nämlich über das „Jüngste Gericht" an der Altarwand der sixtinischen Kapelle ziemlich aus einander. Dieses kolossale Werk mißt 60 Fuß in der Höhe und 30 Fuß in der Breite, enthält ungefähr 300 Figuren und wurde innerhalb sieben Jahren 1534—1541 vollendet. Der Künstler hat jedoch nur jenen Moment darstellen wollen, wo der Weltenrichter spricht: „Weichet von mir, ihr Verfluchten," und so wurde das Bild zu einer Schilderung der entsetzlichsten Schreckensscenen, die sich denken lassen. Schreck, Verzweiflung, ohnmächtige Wuth, Kampf zwischen Furcht und Hoffen durchbrausen das mächtige Bild, das als ein Meisterstück technischer Vollendung erscheint und von der absoluten Herrschaft des Meisters über das Reich der Form Zeugniß gibt. Ein unerschöpflicher Reichthum an Bewegungsmotiven, jede erdenkbare Gruppirung, Verschiebung und Verkürzung der Formen ist

[1]) vgl. noch Deutinger, Reise nach Paris, S. 313.

in dem Bilde zur Darstellung gekommen; aber es fehlt demselben die innere Würde, die weihevolle Stimmung, an deren Stelle nicht selten eine Mißachtung selbst der Decenz getreten ist, indem in den Gruppen der Verdammten das Gemeine nackter Gestalten in zum Theil unanständigen Stellungen mit dem Wilden, Gräulichen und Gräßlichen wechselt. Und so wird denn dieses jüngste Gericht wohl stets ein akademisches Studienwerk, aber kein Erbauungsbild für die Kirche sein.

Die letzten Gemälde Michelangelo's sind zwei Frescobilder in der Paulinischen Kapelle des Vatican, wo er in strenger Anordnung und stilistischer Ruhe die Bekehrung des Saulus und die Kreuzigung Petri darstellte.

Da er gegen Staffeleigemälde eine große Abneigung hatte und solche Malerei als eine Beschäftigung für Weiber oder weibische Männer betrachtete, so darf man mit Zuversicht annehmen, daß die Oelgemälde, die in manchen Galerieen als Werke Michelangelo's bezeichnet werden, nicht von ihm, sondern von irgend einem seiner Schüler stammen. Unter diesen ist an erster Stelle zu nennen der Venetianer Fra Sebastiano del Piombo (eigentlich Seb. di Luciano), der mit den Gedanken und Formen Michelangelo's das venetianische Colorit zu verbinden wußte und nach Zeichnungen und Entwürfen des großen Florentiners malte. Sein Hauptwerk ist die Auferweckung des Lazarus in der Nationalgalerie zu London, wo auch die poetisch-allegorische Darstellung des Traumes sich befindet. Außerdem besitzen Werke dieses Künstlers das Museum zu Berlin, die Galerie Sitti und die Uffizien zu Florenz, das Museum zu Frankfurt und die Chrysostomuskirche zu Venedig, wo er den heiligen Chrysostomus mit mehreren Heiligen in geistreich lebendiger Unterhaltung darstellte in einem Bilde von großartiger Schönheit und ernster, tiefer Gluth der Farbe, so daß man sieht, es ist ein Verlust für die Kunst, daß Piombo in die Richtung Michelangelo's hineingezogen und dadurch seiner höheren Selbstständigkeit verlustig wurde.

Auch Marcello Venusti arbeitete nach Zeichnungen Michelangelo's, während Daniele Ricciarelli, bekannter unter dem Namen Daniele da Voltera, der aus der Schule Soddoma's und Peruzzi's kam und anfänglich den Stil des Michelangelo nachahmte, später eine eigene Richtung einschlug, so daß man ihn weder zur florentinischen noch zur römischen Schule rechnen kann. Sein Hauptwerk ist die figurenreiche Kreuzabnahme, vormals in der Kirche Trinità de' Monti zu Rom, jetzt im Louvre zu Paris, voll kühner Bewegung und tiefem Pathos. Wir finden auf diesem Gemälde sowohl Christus wie die

übrigen Personen vortrefflich charakterisirt. Der Leichnam ist bereits vom Kreuze losgemacht, und während man ihn an einem Leintuch langsam herabzulassen beschäftigt ist, ruht er mit seiner meisten Schwere auf der Schulter und Brust des Nicodemus. Das gesenkte Haupt des Erlösers hat den Ausdruck von Holdseligkeit und Liebe, untermischt mit Zügen von Wehmuth. Maria, von Schmerz überwältigt, sinkt in Ohnmacht; die übrigen Frauen, ohnehin schon tief ergriffen und durch diesen Unfall noch mehr erschüttert, sind hilfereichend um die vom Schmerz Ueberwältigte beschäftigt. Johannes, die Arme weit aus breitend, wovon der eine sein Gesicht halb verhüllt, steht da als rührendes Bild tiefer Herzenserschütterung. Das ganze Bild ist voll Wahrheit und Leben.

Die spätere Malerei des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom ist größtentheils gedankenlose Nachahmung und bloßes Abschreiben der Aeußerlichkeiten der Michelangelo'schen Werke, also ein bloßes Handthieren mit fertigen Formen, das sehr bald in bloße Handfertigkeit überging, die sich in einer beispiellosen Schnellmalerei gefiel. Und so mußte der ideale Stil unaufhaltsam zur widerwärtigen Manier werden, in welcher die gewissenhafte Zeichnung einer oberflächlichen Handfertigkeit wich und die Farbe vollends alle Wahrheit, Wärme und Harmonie verlor. Als Repräsentanten dieser Zeitkunst nennen wir in **Florenz** Giorgio Vasari[1]), Francesco Salviati[2]) und Angiolo Bronzino, der als Porträtmaler immerhin noch Bedeutung hat, sonst aber nach schönen Formen strebt ohne höhere Würde und ohne heiligende Liebe. Wir führen von ihm an die Erscheinung Christi in der Vorhölle in den Uffizien zu Florenz. In diesem Bilde zeigt die Mutter der Lebendigen in unverhüllter Schönheit eine reizende Gestalt und stellt sich damit breit in den Vordergrund. Aber der tiefe sehnsüchtige Blick nach Erlösung, die himmlisch beseligende Reue und der Blick der Erlösungsfreude ist über diese üppigen Glieder keineswegs ausgegossen. Die Sinnlichkeit ist zum Zweck, der historische Brennpunkt aber nur zum Mittel gebraucht und die Natur der Kunst auf den Kopf gestellt. In Rom vertreten vorzüglich die Brüder Taddeo (1529—1566) und Federigo Zuccaro († 1609) die manieristisch entartete Richtung dieser Zeit.

Neben diesen Manieristen, welche die italienische Kunst einem immer tieferen Verfall zutrieben, bis die vollständigste Verflachung,

[1]) 1512—1574.
[2]) 1510—1563.

der nackte Nihilismus durch Giuseppe Cesari (1560—1640) eingeführt wurde, indem er an der Spitze einer Masse von Schülern (oder vielmehr Malergesellen und Lehrjungen) die Malerei als Monopol ausnutzte, gab es in Florenz doch noch einige tüchtige Maler, die sich zu einem selbstständigen, frei und edel entwickelten Stile zu erheben vermochten.

c) Diese übrigen Meister von Florenz

sind Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Ridolfo Ghirlandajo.

Baccio della Porta, bekannter unter seinem Ordensnamen Fra Bartolommeo (1469—1517) kann als Mittelglied zwischen der Idealität Lionardo's da Vinci, von dem er sich das Holdselige der Figuren und den Schmelz des Farbenvortrages angeeignet hat, und der warmen, aber noch in der Tiefe verschlossenen Empfindung der Umbrier gelten. Durch die Empfindung, durch das Eigenleben der einzelnen Figuren war bei ihm die Composition bedingt, nicht durch äußerliche Motive wurden die Figuren zur Gruppe zusammengezwungen. Mit der lebenswarmen Individualität vereinigt sich eine harmonische Aeußerlichkeit und schöne Formvollendung, die an die florentinische Schule erinnert. Er hatte demnach die Befähigung für specifisch kirchliche Malerei und in der That ist das Andachtsbild, besonders das Altarbild seine eigentlichste Sphäre, in welcher er den größten und edelsten Meistern ebenbürtig zur Seite steht. Betrachten wir z. B. seine „Darstellung Jesu im Tempel“ im Belvedere zu Wien, so zeigt sich darin viel von der schönen Einfachheit der Umbrier, doch sind die Formen edler, zarter, das Oval weniger breit, dabei ist in den edlen Zügen bei aller Innerlichkeit der Empfindung eine größere Erregbarkeit des Gefühles im lebendigen Eingehen in die Bedeutung des Augenblicks sichtbar. . Dadurch entsteht eine eigene Zartheit und Lieblichkeit, die wohlthuend für unsere Seele ist. Das großartigste Altarbild ist wohl die Madonna della Misericordia in St. Romano zu Lucca: die Gnadenmutter ist von ihrem Throne aufgestanden und erhebt Hand und Antlitz empor zu dem im Gewölke erscheinenden Gottessohn, Gnade und Erbarmen erflehend für die Schaar der Gläubigen, die sich um die Stufen des Thrones drängen. Trotz dieser Großartigkeit aber spricht dieses Bild weniger an, da es nicht frei ist von absichtlicher Anordnung und gesuchten Stellungen, weßhalb es manchen einfacheren Bildern nachsteht, wie z. B. dem in St. Romano, das Gott Vater, von Engeln umschwebt, unten Magdalena und die heilige Katharina von Siena darstellt, ein Bild, das als eine der vollendetsten Schöpfungen des Meisters

gilt. Am berühmtesten ist aber geworden Bartolommeo's St. Marcus in der Pitti-Galerie zu Florenz und er verdient diesen Ruhm auch um der charakteristischen Auffassung und der schönen Gewandung willen, während der Kopf nicht genügt, da er im Ausdruck etwas Leeres und Phlegmatisches hat. In jeder Hinsicht ein Meisterwerk dagegen ist die Grablegung Christi, wo der tiefste Seelenschmerz zum Ausdruck gebracht ist, sowohl in der gramgebeugten Mutter, als auch in der in Thränen ganz aufgelösten Magdalena, noch mehr aber im heiligen Johannes, der bewundernswerthesten Figur des Gemäldes.

Mit Uebergehung mehrerer anderer Bilder erwähnen wir nur noch eine Himmelfahrt Mariens (jetzt im Museum zu Berlin), bei dessen Ausführung ihm sein bester Schüler behilflich war, Mariotto Albertinelli (1475—1520) nämlich, der die untere Hälfte des Bildes malte und auch andere Werke des Meisters vollendete. Albertinelli's schönstes Werk ist die Darstellung der Heimsuchung in der Galerie der Uffizien.

Fruchtbarer als Bartolommeo war der etwa um zwanzig Jahre jüngere Andrea Vannucchi (1488—1530), als Sohn eines Schneiders Andrea del Sarto zugenannt. Verdient er sonach schon um der großen Zahl seiner Werke willen unsere Aufmerksamkeit, so ist er derselben um so mehr würdig, als die Mehrzahl seiner echten Werke auch von hoher Schönheit ist, während einzelne sich finden, die mit großer Flüchtigkeit und mit einer gewissen Unbeständigkeit des Gefühles gearbeitet worden sein müssen. Bei dieser ziemlich großen Ungleichheit und bei der großen Anzahl seiner Werke ist eine allseitig zutreffende Charakteristik dieses Meisters ungemein schwierig. Uns scheint es nicht genügend, zu sagen, daß er dem Fra Bartolommeo den Gruppenbau abgelauscht und die bedeutsame Art der Composition mit demselben gemein habe, sonst aber von der florentinischen Richtung abgewichen sei und sich zu einem vollendeten Coloristen ausgebildet habe, dergleichen Italien außer den Venetianern und Correggio keinen besaß. Gewiß ist es richtig, daß er in Bezug auf Färbung der größte Meister ist. „Er hat die Farbencontraste, welche er in feinster Abtönung bis zur brillanten Harmonie hindurchführt, gründlich studirt, er weiß die edelste Breite des Colorits mit Reichhaltigkeit der Tinten zu verbinden und versteht es, nicht allein einer spärlich vertretenen Farbennüance durch die Art, wie er dieselbe mit andern breitmassigen Farben in Berührung bringt, Kraft zu verleihen, sondern auch den Lichtgehalt der Färbung mit Bezug auf die Erzielung eines starken Reliefs zu bemessen." Allein damit ist nur seine technische Meisterschaft anerkannt, Nichts aber über den

Geist seiner Werke entschieden. In dieser Beziehung nun scheint uns Görling im Unrecht zu sein, wenn er sagt, daß del Sarto seinen Formen keinen genügenden seelischen Gehalt einzuhauchen wußte. Wohl fehlt vielen der tiefere, innere Gehalt, daß er aber im Stande war, die Formen mit innerlichem Leben zu durchdringen und vollendete Kunstwerke zu schaffen, davon geben Zeugniß seine Bilder im Belvedere zu Wien, die von solcher Trefflichkeit sind, daß man, die Galerie Pitti zu Florenz ausgenommen, kaum je wieder solche vollendete Schöpfungen dieses Meisters finden wird. — Geht aus den zwei Bildern, die sich im Louvre zu Paris befinden, hervor, daß del Sarto ein Mittelglied zwischen der sienesischen und florentinischen Schule bildet, so sehen wir in Wien, daß er vorerst eine Mittelstufe zwischen den Sienesen und Umbriern bildet, dann aber in der späteren Zeit die umbrische Weise mit der florentinischen vollkommen versöhnt. Ganz in der Sieneser Weise ist der todte Heiland, von Maria und zwei Engeln beweint (die Pietà), fast ganz in der umbrischen Weise gehalten ist der junge Tobias mit dem Engel und einem Heiligen zur Seite, während die heilige Familie mit den beiden Engeln die Versöhnung der umbrischen und florentinischen Weise zeigt. Dieses Bild findet sich in ähnlicher Anlage wieder in München und Paris, aber nirgends in derselben Vollendung wie hier. Solchen Glanz der Farbe, solche Feinheit der Ausführung ist man sonst an dem flüchtigen del Sarto nicht gewohnt. Ihm fehlten nicht die herrlichen Gedanken, nicht der Reichthum der Erfindung; aber ihm fehlte die Ruhe der Seele, in welcher allein Gedanken und Empfindungen zur Vollendung reifen. Darum wirft er so manchen Gedanken halbbenützt wieder weg, oder verderbt ihn gar, weil er ihn nicht auswachsen läßt, lockt die noch zu entwickelnde Blüthe zu früh hervor, daß sie abstirbt, ehe sie sich entfalten konnte. Hier aber haben wir einen schön empfundenen und eben so schön ausgeführten Gedanken vor uns. Der jugendliche Johannes ist, vom prophetischen Geiste ergriffen, in Mitte des kindlichen Spieles zum Verkünder der Zukunft geworden; wie lehrend erhebt er Hand und Zeigefinger, der ganze Körper hat eine entschiedene Stellung angenommen; der kleine Christus blickt fast verwundernd zu ihm hinüber, während seine Mutter in freudiger Bewunderung diesem Ereigniß nachsinnt und sogar die beiden Engel, die das Spiel der Kinder mit himmlischen Tönen begleiten, dem kleinen Redner das Wort überlassen. Sinnend hört die Madonna dem Worte des Kleinen zu, wie ein Lehrer, der sich anschickt, aus dem Munde der Kinder das Lob des Höchsten zu entziffern. Ist ja oft eine Weisheit in der naiven Rede der Unschuld, die mehr offenbart

als der Verstand der Verständigsten. Hätte sich doch del Sarto immer so auf seine eigene Seele besonnen wie hier! wir würden ihn nun mit Lionardo und Raphael nennen und ihn den höchsten Meistern gleichachten. So aber sieht man seinen Genius, der oft in reiner Schönheit die Menschen bezaubert, manchmal auch in vernachlässigter Haltung zu einer untergeordneten gemeineren und seiner unwürdigen Gesellschaft herabsteigen. Im Ganzen aber erscheint del Sarto als ein leichterer Raphael. Er scheint die Aufgabe gehabt zu haben, die verlornen Gedanken Raphael's aufzufinden und ihnen Gestalt und Dauer zu verleihen. Seine Bilder machen den Eindruck wie die geistreichen Einfälle Jean Paul's, die an sich schön und tief, doch nicht bis zum Centrum, bis zu ihrem letzten Ursprunge zurückführen, und uns an das Ewige erinnern, aber uns nicht so ganz darein versenken, wie die Werke eines ursprünglichen Meisters.

Unter seinen Fresken sind die frühesten jene im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz, welche die Geschichte des heiligen Johannes des Täufers darstellen. Zwischen 1511 und 1514 malte er fünf Scenen aus dem Leben des heiligen Philippus Benizzi, die Anbetung der Könige und die Geburt Mariens in der Vorhalle der St. Annunziatakirche zu Florenz, in welcher (resp. im Kreuzgange) auch sein berühmtestes Frescobild sich befindet, als welches die 1525 entstandene Madonna del Sacco gilt, so genannt, weil sich St. Joseph an ein sackähnliches Polster lehnt. In diesem Bilde, sowie in dem Abendmahle im Kloster St. Salvi bei Florenz zeigt sich vorzüglich sein Stil und seine Farbenschönheit, die indeß selbstverständlich in den Staffeleibildern noch deutlicher hervortritt. Aus der großen Anzahl derselben heben wir als ein Hauptwerk Andrea's hervor die berühmte, aus dem Jahre 1517 stammende Madonna di S. Francesco in den Uffizien zu Florenz: Maria steht, als eine Gestalt von großartiger Freiheit, auf einem Postament und hält auf den Armen das Kind, das reizend lebendig ihren Hals mit seinen Aermchen umschlingt. Ebendort befindet sich auch die Disputà della S. Trinità, gleichfalls eines der bedeutendsten Werke dieses Meisters, in dem Formengebung und Colorit an Schönheit wetteifern. Nach 1518 folgte er einem Rufe nach Frankreich an den Hof Franz I,. wo er manche treffliche Werke geschaffen haben mag, von denen die Sammlung des Louvre das schöne Bild einer Caritas enthält, ein Werk von köstlicher Naivetät und trefflicher Farbenwirkung. Von Frankreich wieder zurückgekehrt, verlebte er den Rest seines Lebens in seinem großen Genius ganz unangemessenen Verhältnissen, schuf aber doch noch zwei seiner vorzüglichsten Bilder,

nämlich „das Opfer Abraham's“ und eine große Darstellung der Madonna mit Heiligen, deren erstes sich in der Galerie zu Dresden befindet, während die Madonna das Museum zu Berlin ziert. Als Mitarbeiter del Sarto's werden genannt Marcantonio Franciabigio, Jacopo Pontormo (eigentlich Carucci) und Rosso de' Rossi (1496—1541).

Der dritte der oben genannten selbstständigen Meister von Florenz ist Ridolfo Ghirlandajo, der Sohn des Domenico, der in den Scenen aus dem Leben des heiligen Zenobius in den Uffizien große Begabung und tüchtiges Streben bekundet, später aber in einen geistlosen Manierismus verfiel.

§. 105.

Raffael Santi und seine Schule.

Raffael Santi oder Sanzio aus Urbino wurde am Charfreitag, den 28. März 1483, geboren und starb am Charfreitag den 6. April 1520 zu Rom. Da sein Vater Giovanni Santi selbst ein achtungswerther Maler war, so ist begreiflich, daß er von demselben die erste Anleitung in dieser Kunst erhielt. Nach dem Tode des Vaters (1494) kam er in die Schule Perugino's, woraus der Leser entnehmen mag, daß, wenn Raffael mit einer Malerschule in Verbindung gebracht werden sollte, dieses nur die umbrische sein könnte, die also in ihm ihren höchsten Glanz und ihren Triumph erhielt. Als er zum geist- und lebensvollen Jüngling herangewachsen war und ihm die Schule Nichts mehr zu bieten vermochte, ging er 1504 nach Florenz, anfangs auf kurze Zeit, nahm aber dann (seit 1505) dort seinen Aufenthalt bis zum Jahre 1508. Hier studirte er nicht nur die Cartons von Lionardo und Michelangelo, sondern suchte sich die gesammte frühere florentinische Kunst von Masaccio an zum klaren Bewußtsein zu bringen. Er studirte auch die Basreliefs der großen Erzbildner Ghiberti und Donatello, verkehrte mit den dort lebenden Künstlern, mit dem Baumeister Andrea Sansovino, mit dem als Architekt und Bildhauer berühmten Baccio d'Agnolo und vor Allem mit dem edlen Fra Bartolommeo, von dem er nicht allein eine frischere Behandlung der Farbe, sondern auch das Geheimniß der architektonischen und doch freibewegten Gruppenbildung lernte. Im Jahre 1508 erhielt er durch den kunstsinnigen Papst Julius II. einen Ruf nach Rom, wo die Arbeiten Michelangelo's und die Reste antiker Kunst, die er mit tiefem Studium durchdrang,

ihm die letzte Anregung zu seinem höchsten Aufschwunge gaben. Da Raffael ferner Werke geschaffen, die im Colorit mit der Gluth, Wahrheit und Tiefe der Venetianer wetteifern können, so muß man sagen, daß dieser unerreichte Meister alle Vorzüge der vorausgehenden Schulen und Meister in sich vereinigte und alle Elemente der Kunst gleichmäßig beherrschte, so daß keines von dem andern besonders hervorstach, sondern alle zu unvergleichlichem Ebenmaaß verbunden den höchsten Ausdruck der Harmonie, die vollendete Schönheit bilden. Was ihm aber einen noch höheren Vorzug verleiht, ist Dieses, daß er in den vollendetsten Formen einen geistigen Inhalt darstellte.

Richtig bemerkt darum Deutinger (Bilder des Geistes, gezeichnet in der Belvedere-Galerie zu Wien, S. 112): Darin besteht gerade die Meisterschaft Raffael's, daß er alle Elemente der Kunst gleichmäßig beherrscht und ihrer bloß zur Darstellung des Gedankens sich bedient, so daß der Betrachtende eben so leicht dem Strome der Empfindung, der vom Inhalt in die Form hinauswirkt und in klarem Flusse sich fortbewegt, zu folgen vermag, wie er von der äußeren Erscheinung zur höheren Einheit und Innerlichkeit des dargestellten Gegenstandes geleitet wird. Er erfreut sich am Inhalte selbst und nicht an den Mitteln, die ihm zur Darstellung des Inhaltes dienen. Wo noch solche Freude an irgend einem elementaren Grunde hervortritt, ist die Kunst noch nicht ganz frei geworden. Die Venezianer müssen die Macht der Farbe zu Hilfe nehmen und zeigen nur in jenen Gegenständen ihre Meisterschaft, welche durch das Colorit zumeist bedingt sind. Die Florentiner sind in gleicher Weise an die Zeichnung angewiesen und beschränken ihren Inhalt vorzugsweise auf dieses Eine Mittel der Darstellung. Eben dadurch werden sie aber genöthigt, vorzüglich einen solchen Inhalt und diejenigen Seiten eines gegebenen Inhalts zu suchen, die durch die Zeichnung am meisten zugänglich sind. Wenn Michelangelo in der sixtinischen Kapelle alle Stellungen des menschlichen Körpers und alle Formen des Ausdrucks für den denkenden Geist an den Propheten und Sibyllen erschöpft, so ist dieß ein an plastischer Schönheit und geistigem Verständniß bewunderungswerthes, mit jedem neuen Anblick des Einzelnen reicher sich entfaltendes Pracht- und Meisterwerk; allein es fehlt ihm ein versöhnendes Mittelglied, es fehlt die Tiefe des Gemüthes, die weiche, Alles versöhnende Anmuth der Seele. Deßhalb ist er nie im Stande, die Gesammtheit des menschlichen Gefühles an einem Gegenstande zu erschöpfen: er weiß nur immer zwei Seiten, die geistige Seite des entschiedenen Charakters und die der mannigfaltigen Bewegung und Kraft des Leibes darzustellen. In Raffael

aber finden sich alle Bedingungen der Kunst gleichmäßig und in ihrer vollständigen Unterordnung unter die Einheit und Wahrheit des Inhalts erfüllt; darum erreicht bei ihm das Malerisch-Schöne durch das höchste Verständniß des Inhalts und die höchste Sicherheit der Herrschaft über die Form seine Vollendung.

Schon glaube ich den Einwand zu hören, daß zwar vom ästhetischen Standpunkte aus dieses Alles richtig sein mag, daß aber niemals auf kirchlichem Standpunkte diesem Maler solches Lob gespendet werden dürfe. Ich weiß wohl, daß Raffael es nicht verschmähte, seine Figuren auch mit reizender Sinnlichkeit auszustatten, daß er gerne schöne Frauenbilder auf die Leinwand malte, und daß er in seine Fornarina so verliebt gewesen, daß er, von ihr entfernt — wie Vasari berichtet — sich nicht zu regem Schaffen begeistern konnte, und daß er auch nach seiner Verlobung mit der Nichte des Cardinals Bernardo Darizio Bibiena, die er aber niemals ehelichte, das Verhältniß mit Fornarina fortunterhielt: ich weiß aber auch, daß ein gewiegter neuerer Kunstkritiker Recht hat mit der Bemerkung, es gebe ein großes Heer von Philistern, die über das gelobte Land irgend eines von Gott gesegneten Genius herfallen und seine Ehre bis auf die Wurzel verzehren. Sie „legen ihre Saugrüssel, wie stechende Mücken, an die bloßliegenden Theile Dessen, der, im Anschauen der göttlichen Schönheit verloren, dieses kleinen Ungeziefers nicht achtet, und wenn ihm dann Gesicht und Hände mit Beulen bedeckt worden von den Stichen jener giftigen Insecten, dann rufen jene Zionswächter: Sehet, er ist aussätzig und unrein geworden, lasset uns ihn ausstoßen aus der Versammlung der Reinen!" ... „Diese Sündenschmecker, die das Amt Satans übernommen, haben denn auch gefunden, daß Raffael ein grundliederlicher Mensch gewesen," dessen Sinnlichkeit oft mit seiner Begeisterung durchging." Wir wollen gewiß Raffael's Schwächen nicht verdecken, noch viel weniger ihn in Allem vertheidigen, aber Das müssen wir sagen, daß die reine Sinnlichkeit, die aus seinen Bildern spricht, die erste Grundlage ist seiner Macht, mit der er das Herz des Beschauers sich gewinnt. Man muß überhaupt niemals vergessen, daß die Menschlichkeit nicht zerstört, sondern geheiligt und verherrlicht werden soll. „Wenn wir darum von dem Künstler eine reiche, überschwengliche Sinnlichkeit fordern, einen wallenden Haarwuchs, der über die weichen, vollen Glieder der Seele hinunterwallt; so ist diese Bedingung immer an die zweite, höhere geknüpft, daß diese bräutliche Schönheit von einer unendlichen, unaussprechlichen Liebe getragen werde zu dem schönsten der Männer, zu dem göttlichen Bräutigam. Dieses In-

einandergreifen einer zweifachen Liebesgluth ist es, was den Raffael so hoch stellte über alle anderen Maler vor und nach ihm. Ohne jene göttliche Liebe, die in ihm zu einer zündenden Flamme aufloderte und der feurige Wagen wurde, in dem sein Eliasgeist zum Himmel sich erhob, würde er nicht jenes göttlich-geheimnißvolle, unaussprechlich Süße und Erhabene in seine Bilder haben legen können, das so übergewaltig aus ihnen hervorleuchtet. Ohne jene zweite sinnliche Gluth aber würde seine Phantasie nicht die Gestalten haben finden können, mit denen der Zusammenhang des geistigen Lebens an die irdische Erscheinung gebunden werden konnte; dem Geiste hätte der Leib und mit ihm das Leben gefehlt. Darum aber, weil diese beiden Brennpunkte des menschlichen Lebens sich in Raffael so innig berührten, ist er zum größten Künstler seiner Zeit geworden," ist er so recht eigentlich der Maler des Hohen Liedes. Seine Madonnen sind wie die schwärmerische Braut jenes unendlich reichen Liebesgedichtes. Alle Pulse pochen von reizender Sinnlichkeit; aber diese überreiche Schönheitsfülle wird alle hingeopfert einer himmlischen Leidenschaft, einer schwärmerischen Begeisterung, die jene kalten Seelen nicht verstehen, die den Himmel in ihrer lauwarmen Gerechtigkeit und äußeren Werkheiligkeit erringen wollen. (Vgl. hierüber Deutinger, Reise nach Florenz, S. 159—166.) Es ist uns nicht unbekannt, daß der schon von Masaccio in die Malerei eingeführte Zug nach Formenschönheit schon in der florentinischen Schule einseitig aufgefaßt und eben darum gefährlich geworden ist, wie wir dieß namentlich bei Fra Filippo Lippi hervorgehoben haben; aber bei Raffael ist die schöne Sinnlichkeit niemals zur Darstellung des Heiligen mißbraucht, und selbst da, wo er in der schönen Gärtnerin, oder in den beiden, derselben verwandten Bildern der Tribüne zu Florenz, eine reizende individuelle Gestalt als heilige Jungfrau gemalt, hat er den irdischen Liebreiz mit einer himmlischen Milde und Zartheit, die stets neben der weiblichen Liebenswürdigkeit noch eine tiefere göttliche Bedeutung erhält, zu vergeistigen gewußt. Wenn demnach Kreuser (der christliche Kirchenbau, II. Bd. S. 372) sagt, daß unter Raffael und Michelangelo die Madonna zur Phryne wurde, so können wir ihm hierin nicht beistimmen, vielmehr dürfte auch hier gelten, was derselbe Kreuser (S. 247) bei einer andern Gelegenheit sagte, daß nämlich dasselbe Bild verschiedene Eindrücke mache, je nachdem die Lüsternheit oder ein reines Auge sieht.

Nur wenige Jahre waren diesem Künstler zu leben gestattet, aber während seiner kurzen Lebenszeit hat er eine große Anzahl von vollendeten Kunstwerken geschaffen. Wir müssen uns aber kurz fassen und

können deßhalb nicht alle Werke erwähnen, noch auch alle mit solcher Ausführlichkeit schildern und beschreiben, wie sie es verdienten. Raffael's erstes Bildchen war eine Madonna, die er als Kind an die Hofmauer des Vaterhauses zu Urbino in Fresco malte, wo er die Madonna darstellte in einem Buche lesend und den an ihre Brust sich schmiegenden Jesusknaben im Schooße haltend. Nach diesem ist das früheste Bild das als Mater amabilis bekannte und noch in Perugia vorhandene Gemälde, worauf der kleine Christus im Arme der Mutter den lesenden Blick auf die Blattseite des Buches heftet, welches die Madonna geöffnet in der Hand hält und worin sie gleichfalls liest. Kann man sich wohl ein naiveres Motiv bei dem zweijährigen Gottkinde, in den Armen einer jungfräulichen Mutter denken, gemalt von einem Knaben-Künstler, den Seelenreinheit und süßholder Frommsinn der Gnade würdigt, daß er dem göttlichen Kinde in der heiligen Familiengruppe sich als Gespiele gleichsam mit Pinsel und Palette zugesellen durfte! Zu den Werken seiner ersten Periode, wo er noch im Geiste Perugino's malte, gehören außer andern die Krönung Mariens in der Sammlung des Vaticans, eines der reinsten Gemälde der umbrischen Schule, und die Vermählung Mariens, das Spasalizio, in der Brera zu Mailand, das bereits auf der Grenzscheide steht und schon über das Vermögen der umbrischen Schule hinausgeht. Joseph hält eine Lilie, Maria schaut erröthend zur Erde, ein ernster Priester mit herabfließendem Barte verbindet ihre Hände. Ein Jüngling zerbricht seitwärts einen Stab über dem linken Knie. Ein edler Kuppelbau gibt dem Hintergrunde einen feierlichen Abschluß. In die Jahre 1504 bis 1508 fällt seine Madonna del Granduca, eines der größten Meisterbilder, nicht bloß unter denen, die Raffael während seines ersten Aufenthaltes in Florenz, sondern die er überhaupt gemalt hat. Den Namen trägt dieses Bild vom Großherzog Ferdinand III., der es erstanden und überall mit sich geführt hat. Es befindet sich im Palast Pitti zu Florenz und repräsentirt die Idee der Maternität. Der kleine Jesus ist ein reizender, vollkräftiger Knabe, ein kostbares Juwel für die Mutter, welcher die mütterliche Liebe und Sorgfalt einen solchen Ausdruck von Gefühlstiefe verleihen, den die früheren Madonnen Raffael's nicht besitzen.

Ferners gehört dieser Periode an die Madonna mit dem Kinde, dem Johannes einen Distelfink reicht, in der Tribüne zu Florenz, dann die „Jungfrau im Grünen" (Madonna del Passeggio) und die „Madonna mit der Fächerpalme", gegenwärtig in der Strafford-Galerie zu London, die Madonna mit dem bekleideten Jesukinde, gegen-

wärtig in der Galerie von Neapel. Dieses Bild stammt aus dem Jahre 1506, während die herrliche thronende Madonna mit den großartigen Gestalten des Täufers und des heiligen Nikolaus von Bari (gegenwärtig zu Blenheim in England) und „Christus in der Glorie", sein erstes selbstständiges Frescobild zu Perugia in St. Severo, noch im Jahre 1505 gemalt wurden. In der nämlichen Periode erstand auch die berühmte „Grablegung Christi" im Palaste Borghese zu Rom (1507), das erste Bild, in welchem Raffael einen dramatisch bewegten Vorgang zu schildern sucht. Zwei jugendliche Männer tragen den Leichnam des Gottessohnes mit lebhafter, vielleicht zu energisch ausgedrückter Körperanstrengung. Magdalena ist herbeigeeilt, um noch einmal die Hand des Heilandes zu erfassen. Johannes und Joseph von Arimathia schauen mit still ergebenem Schmerze dem Vorgange zu, während die Mutter Maria ohnmächtig in die Arme der Begleiterinnen hinsinkt, eine Gruppe von wunderbarem Reiz.[1]) Auch dürfen wir nicht übergehen die in der Münchener Pinakothek befindliche Madonna aus dem Hause Tempi, die der Zeit nach noch der Madonna mit dem Stieglitz, der Madonna im Grünen und der „belle jardinière" vorausgeht, aber bemerkenswerther ist als die genannten, weil auf keinem andern Madonnenbilde so seeleninnig und zugleich mit solcher Anmuth die Mutter das Kind an den Busen preßt, in keinem andern das stille Mutterentzücken so liebevoll selig gefühlt ist. Mag sich den genannten noch die „Madonna mit der Nelke" anschließen, so gehört dagegen die von Vasari in diese Zeit verlegte „heilige Familie für Domanio Comigiani", die sich in der Münchener Pinakothek befindet, jener späteren Zeit an, in welcher er seine großartigsten Werke schuf, nämlich der Zeit zwischen 1508 und 1520, die er zu Rom verlebte. Er wurde dahin berufen, um die Gemächer und Säle des Vatican mit Malereien zu schmücken, in welchem die geistige Macht des Papstthums verherrlichet würde. „Unter Raffael's Hand wurden diese Bilder zum höchsten Ausdruck Dessen, was das gesammte Wissen, die tiefste geistige Anschauung jener Zeit umfaßte, und zugleich die Vollendung Dessen, was die monumentale Malerei in Italien seit Giotto angestrebt und in ununterbrochener Steigerung verfolgt hatte." Diese Werke sind unter dem Namen der „Raffaelischen Stanzen" bekannt und bestehen aus den Frescogemälden, mit denen drei Zimmer und ein größerer Saal geschmückt sind. Diese Gemächer oder Stanzen

[1]) Von Einigen wird diese Grablegung als das erste Bild der Welt bezeichnet.

werden nach den hervorragendsten Gemälden benannt und heißen also: Constantinssaal, Saal des Burgbrandes und Saal Heliodor's; die vierte Stanze aber führt nicht nach ihrem Bilderschmucke, sondern nach den hier vollzogenen Amtsgeschäften den Namen der Stanza della Segnatura. In diesem Gemache pflegten die Gnadensachen in Gegenwart des Papstes verhandelt, die bewilligten besiegelt zu werden. Mit Bezugnahme auf den Bilderschmuck mußte man dieses Gemach „Stanza delle scienze", Saal der Wissenschaften, nennen, da nicht nur an der Decke die allegorischen Gestalten der Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz dargestellt, sondern auch die Wände geschmückt sind mit Darstellungen eben dieser Wissenschaften, nämlich mit der Disputa, der Schule von Athen, dem Parnaß und mit Scenen der Jurisprudenz. Das erste unter diesen Gemälden, sowohl der Zeit als dem inneren Werthe nach, ist die Darstellung der Theologie, jenes inhaltsreiche Bild, welches die Italiener gewöhnlich mit der unpassenden Bezeichnung „la Disputa del Sacramento" belegen. Es zerfällt in zwei Hauptgruppen: oben die himmlische Region, unten die irdische Versammlung, beschäftigt mit Ergründung und Verehrung der himmlischen Mysterien. Man hat vielfach geltend zu machen gesucht, diese untere Region sei eine Darstellung der historischen Entwicklung der christlichen Theologie, jede Figur auf dem Bilde bedeute eine bestimmte historische Persönlichkeit, deren Platz auf dem Bilde genau der Stelle entspreche, welche sie in der Wissenschaft einnehme, d. h. je nachdem die Wirksamkeit eines Theologen in ein früheres oder späteres Jahrhundert fällt, wird ihm der entsprechende Platz auf dem Bilde angewiesen. Zunächst am Altare stehen die Männer des nachapostolischen Zeitalters, ihnen folgen die Männer der späteren Jahrhunderte in strenger chronologischer Ordnung bis zu Raffael's Zeitgenossen, welche an die äußersten Enden der Reihe gestellt sind.

Abgesehen davon, daß wir dem fünfundzwanzigjährigen Raffael, dem es überhaupt an höherer wissenschaftlicher Bildung gebrach, keine solche Kenntniß der Dogmengeschichte und der Geschichte der Theologie zumuthen können, wie sie hiezu erforderlich wäre, spricht gegen eine solche Auffassung auch das Wesen und die Aufgabe der bildenden Kunst, die nicht die Theologie im Laufe ihrer geschichtlichen Entwicklung zu schildern berufen ist, sondern höchstens den Widerschein der religiösen Erkenntniß in den verschieden gearteten Individuen darstellen kann. Das Begreifen und Erkennen selbst kann freilich nicht malerisch dargestellt werden, wohl aber rufen die mannigfachen Stufen und Weisen der Erkenntniß, welche die innere Natur des einzelnen Menschen

vollständig erfüllen, zu scharf ausgeprägten psychologischen Charakteren sich verdichten, den malerischen Formensinn wach und geben Raum zur Gestaltenbildung, wie ihn der Idealismus nicht reicher und freier wünschen kann. Es sind namenlose, aber ewig giltige, unmittelbar verständliche Typen der dunkeln Ahnung und hingebenden Begeisterung, der zurückhaltenden Forschung und des unbedingten Glaubens, welche stets wahr bleiben werden, so lange der Geist nach der Erkenntniß des Göttlichen strebt. Wir glauben darum, daß Raffael das Motiv nach psychologischen Grundsätzen gliederte und die Gestalten als psychologische Charaktere auffaßte, welche die verschiedenen Grade und Weisen des Begreifens verkörpern, die einfach menschlichen, idealen Beziehungen zur geoffenbarten göttlichen Wahrheit versinnlichen.

Das Mysterium, das ergründet und dessen verschiedene Erkenntniß angedeutet werden soll, ist das heiligste Sacrament des Altars. In der Mitte des unteren Theiles steht nämlich auf einigen Stufen ein Altar, darauf der Kelch und über dem Kelche schwebt die heilige Hostie, die, von den der heiligsten Dreifaltigkeit entströmenden Strahlen umflossen, Himmel und Erde vereint. Man kann demnach das ganze Gemälde auch bezeichnen als die Darstellung der fortwährenden Wiedervereinigung der gefallenen Menschheit mit Gott durch das Erlösungswerk. —

Wie in der unteren Abtheilung der sacramentale Leib Christi den Mittelpunkt bildet, so erscheint in der oberen Abtheilung als solcher der Heiland im weißen Gewande, der, von einem Kranze von Engelsköpfen umflossen, das durch seinen Tod erkaufte Heil verkündet. Ober ihm schwebt Gott Vater mit den Insignien der Schöpfung, unter ihm die Taube als Symbol des heiligen Geistes, umgeben von vier die Evangelien tragenden Engeln. Neben Christus sitzt die kirchliche Vermittlerin, seine Mutter Maria und Johannes der Täufer. Dann folgen im Halbkreise auf Wolken sitzend die Repräsentanten der verschiedenen heiligen Ordnungen, auserwählte Männer des alten und neuen Bundes, jeder Einzelne für einen ganzen Stand oder ein Weltalter eintretend.

Das Bild ist die Spitze aller symbolisch-religiösen Malerei und doch zugleich voll wahrhaften Lebens und hinreißender Schönheit. Die Ausführung zeugt von sorgfältigster Vollendung bis in's Kleinste, die Farbe ist goldig, klar und frisch.

Gegenüber dem Bilde der „Disputa" ist die „Schule von Athen", in welcher Raffael nach Vasari darstellte, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie zu vereinigen suchen und

worin alle Weltweisen abgebildet sind, wie sie in verschiedener Weise mit einander streiten. Dieses Wort Vasari's hat zu verschiedenen Deutungen dieses Bildes Veranlassung gegeben, auf deren Kritik wir hier nicht eingehen können. Wir bemerken nur, daß wir nicht zugeben können, das Bild sei eine nach dem Berichte des Diogenes Laërtius entworfene historische Entwicklung der griechischen Philosophie von ihren ältesten Anfängen bis zu ihrem Ausleben, so wie wir auch unter den „Theologen" keineswegs die Apostel Petrus und Paulus, sondern nur Plato und Aristoteles erkennen können. — In prachtvoller Halle, zu welcher vier Stufen hinanführen, entfaltet sich in reichen Gegensätzen und lebendiger Bewegung im Vordergrunde vor unseren Augen das Treiben der profanen Denker. Mit welcher Hast suchen die Jünglinge in der Gruppe rechts den Sinn der geheimnißvollen Zeichen zu erfassen, welche der vorgebeugte Geometer auf die Tafel zeichnet! Mit der gespanntesten Aufmerksamkeit folgt der Eine dem Zuge der Linien, er sieht, aber begreift noch nicht, während der Andere bereits die Lösung gefunden hat, der Dritte schon selbst sich anschickt, den Erklärer abzugeben. Mit nicht geringerem Eifer ist die gegenüberstehende Gruppe mit dem Niederschreiben und Ablesen beschäftigt. Hier und dort sind die verschiedenen Grade der Erkenntniß mit wenigen markigen Zügen charakterisirt. Unruhig, wie die Umrisse der beiden Gruppen fließen, ist auch das unruhige Streben im Ausdruck der einzelnen Gestalten ausgeprägt. Alle diese Astrologen, Geometer und Philosophen mühen, ereifern sich, aber das Wort der Wahrheit haben sie nicht gefunden. Dieses Wogen und Strömen, auch noch in den Eckgestalten des oberen Planes fortgesetzt und zwar so, daß sich die Bewegungen kreuzen, der unteren Gruppe links die schreibenden grübelnden Gestalten oben in der rechten Ecke, der unteren Gruppe rechts der demonstrirende Sokrates und seine Genossen oben links entsprechen, wird nun durch Platon und Aristoteles gebrochen und gelöst. Von einem reichen Chor umgeben treten dieselben aus der Tiefe der prachtvollen Halle hervor, und sind durch lebendiges Geberdenspiel und eifrige Bewegung ausgezeichnet. Aber wenn auch Aristoteles für die Rechte der profanen Wissenschaft einzutreten scheint, aus Platon's Munde, von der Action der emporgehobenen Hand begleitet, ertönt offenbar das Wort der Wahrheit, er, „der Göttliche", verkündet Gottes Wesen, offenbart sein Wirken, vereinigt die Astrologie, Geometrie, Philosophie mit der Theologie.

Das ideale Menschenthum, welches wir in der Schule von Athen finden, sammt der Kraft lebensvollster Formengebung ist wahrhaft

einzig in seiner Art. Die Vorzüge der Composition sind so mannigfaltig, daß das geübteste Auge, welchem das Bild längst genau bekannt war, bei wiederholter Prüfung immer noch neue Schönheiten zu entdecken vermag. Die Ausführung ist von vollendeter Feinheit.

Wie der Disputa die Theologie, so entspricht der Schule von Athen am Deckengewölbe die ernste allegorische Gestalt der Philosophie als Wissenschaft der Moral und Natur, deren Bücher sie mit sich führt. Hat Raffael die Theologie in den Farben des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe, in Weiß, Grün und Roth gekleidet, so bedient er sich bei der Philosophie der Farben der vier Elemente, Azur, Roth, Meergrün und Braungelb, und gleichwie er bei ersteren Knaben vorführt, welche Tafeln mit der Inschrift: „Divinarum rerum notitia" halten, so ersehen wir bei der Weltweisheit die Deutung: Causarum cognitio. Uebereinstimmend schließen die Darstellungen am Sokel einerseits mit den Vertheidigungsmaschinen des Archimedes, seiner Ermordung vor Syrakus und mit allegorischen Andeutungen auch die Naturgesetze ab, während anderseits als Basis ein heidnisches Opfer dient, hindeutend auf die Verdrängung desselben durch das Meßopfer der katholischen Kirche, ferners der heilige Augustin dem Knaben mit der Schale begegnend, auf die Unergründlichkeit des Geheimnisses der Trinität anspielend, während die Sibylle dem Augustus von der unbefleckten Gottesmutter weissagt.

An der dritten Wand führt uns Raffael die Region des „Parnasses" vor, wo Apollo, unter Lorbeerbäumen am Hippokrene'schen Quelle sitzend, von den edeln Gestalten der Musen und der berühmtesten Dichter des Alterthums und der neuen Zeit umgeben, die Geige spielt. Am Gewölbe entspricht in Rundform die liebliche Erscheinung der Allegorie der Poesie, aus deren Zügen Schwung und Frohsinn spricht.

Auf der gegenüberliegenden Wand sind drei Bilder aus der Jurisprudenz dargestellt, deren bedeutendstes den Papst Julius II. darstellt, wie er einem Consistorial-Advocaten die Decretalien übergibt; auf dem anderen Bilde übergibt Kaiser Justinian dem Trebonianus das römische Gesetzbuch, während ober dem Fenster, das zwischen beiden Bildern sich befindet, die allegorischen Gestalten der Klugheit, Mäßigkeit und Stärke angebracht sind. Als Rundbild an der Decke des Gewölbes ist die allegorische Gestalt der Rechtswissenschaft abgebildet mit Wage und Schwert; Genien halten ihren Wahlspruch: jus suum cuique tribuens. Die historische Andeutung vertritt alsdann Salomo's Urtheil und an den Sokelfüllungen ertheilt Moses die

Gesetzestafeln, und Krieger, die einer bewaffneten Statue huldigen, mögen andeuten, daß die Hoheit nicht nur allein durch Waffen, sondern auch durch Gesetze geschützt sein müsse.

Nachdem die Fresken der Stanza della Segnatura 1511 vollendet waren, begann er im folgenden Jahre die Bilder in der Stanza d'Eliodoro, wo die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel durch rächende Engel das Hauptbild ist, das als eine der höchsten Leistungen dramatisch-historischer Kunst erscheint. Mit imposanter Ruhe schaut Papst Julius II. das Schicksal des syrischen Tempelschänders, während die Zuschauer vom größten Schrecken ergriffen sind und einige vor Angst sich an den Säulenschaft anklammern. — Andere Gemälde dieser Stanza sind: Leo I. gegenüber dem Hunnenkönige Attila, die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse, die Messe von Bolsena, welche darstellen soll, wie ein an der Transsubstantiation zweifelnder Priester dadurch überzeugt wurde, daß er aus der von ihm consecrirten Hostie Blut fließen sah. Dieses Wunder von Bolsena ist durch das Colorit so ausgezeichnet, daß es mit dem der besten Venetianer um die Palme ringt. — Das Deckengewölbe enthält die Darstellung der Verheißung an Abraham, der Opferung Abraham's, der Himmelsleiter und des Moses vor dem Dornbusche.

Die gegen 1515 begonnene Stanza del Incendio hat ihren Namen von dem Hauptbilde, welches Papst Leo IV. darstellt, wie er vom Balcon der alten Peterskirche aus durch das Zeichen des heiligen Kreuzes den in der vaticanischen Vorstadt Borgo ausgebrochenen Brand löscht. Verschiedene Episoden bei diesem traurigen Ereigniß vergegenwärtigen uns die große Gefahr, die in prächtiger Bewegung voll Anstrengung und Entsetzen sich ausspricht. Ueber diesem Hauptbilde befinden sich in diesem Gemache der unter Leo IV. bei Ostia über die Sarazenen erfochtene Sieg, ein lebhaft bewegtes Kampfstück mit einer Fülle von charakteristischen Gestalten, ferners der Reinigungseid Leo's III., den seine Feinde des Meineids und Ehebruchs angeklagt hatten, eine Klage, über welche die in Rom versammelten Bischöfe und Aebte nicht zu richten wagten, da der römische Stuhl der oberste Schiedsrichter sei und von Niemand gerichtet werden könne. Da bestieg dann Leo selbst den Ambo und schwur, das Evangelium in der Hand, mit lauter Stimme, er sei sich durchaus keines der Verbrechen bewußt, die man ihm zur Last gelegt habe. Diese Worte des Papstes bewegten das Volk und die ganze Versammlung stimmte den ambrosianischen Lobgesang an. Das andere Bild, welches in diesem Saale fesselt, ist die Krönung Karl's des Großen durch Leo III.

wobei jedoch, damit das Bild den Zeitumständen entspräche, die Gestalt Karl's im Porträte Franz' I. und Leo III. in dem Porträte Leo's X. vorgeführt wurde, sowie auch das Costüm und die kirchlichen Gewänder nicht in der karolingischen Form, sondern in der zu Raffael's Zeit üblichen Mode erscheinen. In diesem Bilde spricht sich in der Ausführung, besonders der vielen Porträte, unendliche Sorgfalt aus.

Zu den so eben besprochenen Prunkzimmern gelangt man durch einen großen Vorsaal von 82′ Länge und 58′ Breite, in welchem aus dem Leben des Kaisers Constantin allerlei Scenen dargestellt sind, besonders solche, welche sich auf den Aufschwung der Kirche beziehen, weßhalb dieser Saal „Sala di Constantino“ genannt wird. Das Hauptbild dieses Saales ist die Schlacht, welche Constantin über Maxentius an der milvischen Brücke gewann. Bei einer Länge von 50′ und einer Höhe von 20′ enthält es zahlreiche Figuren in den mannigfaltigsten Bewegungen, ganz genau den Regeln der Kunst entsprechend. Trotz der vielen Einzelscenen hat der Meister es doch verstanden, die Bedeutung der Hauptgestalten durch alle Mittel der Composition mit zwingender Gewalt hervorzuheben und somit das vollendetste Schlachtbild jedenfalls der modernen, wenn nicht der gesammten Kunst zu schaffen. Wir müssen diese Einschränkung machen, weil von Einigen das in Pompeji ausgegrabene Mosaikbild der Alexanderschlacht dieser Constantinschlacht vorgezogen werden will, aber, wie wir glauben, mit Unrecht.

Sind schon bei den oben erwähnten Bildern einige Schüler Raffael's thätig gewesen, indem einige derselben nur von Raffael entworfen, von seinen Schülern aber gemalt wurden, so ist dieß in noch höherem Maaße der Fall bei den Bildern, die wir noch zu erwähnen haben. Auf Befehl des Papstes Leo X. entwarf nämlich Raffael die Zeichnungen für die Ausschmückung jener dreizehn Arcadenhallen, welche zu den Wohnzimmern des Papstes führen, die man die Loggien des Vaticans heißt. Die zwölf ersten Arcaden enthalten achtundvierzig Scenen aus dem alten, die dreizehnte aber vier Scenen aus dem neuen Testamente. Diese Bilder sind unter dem gemeinsamen Namen „Bibel des Raffael“ bekannt und sind von solcher Vollendung, daß man sagen kann, es gebe keine Folge von biblischen Bildern, die schöner, edler und klarer den Inhalt entwickelt. „Die Reichhaltigkeit der Motive, die Kraft des Ausdrucks, die Höhe der Stimmung bei größter Simplicität lassen sich nicht beschreiben. Hier versteht sich Alles von selbst; auf einfachstem Wege ist die formschöne und geistvollste Lösung

der so mannigfaltigen Aufgaben erreicht." Gemalt sind diese Fresken von Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrini da Modena, Perin del Vaga und Raffael dal Colle und Giovanni da Udine, welch' Letzterer vorzüglich mit der Durchführung des decorativen Theiles, der in Frucht- und Blumengewinden und anderen Grotesken nach Art antiker Verzierungsweise besteht, betraut war.

Eine andere Arbeit, welche Raffael auf Befehl des Papstes Leo X. übernahm, war für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt. Es sollte nämlich in dieser Kapelle der untere Theil der Wände mit prachtvollen Teppichen bedeckt werden, in welche Bilder aus dem neuen Testamente eingewirkt würden. Raffael fertigte für diese Bilder mit theilweiser Beihilfe des Francesco Penni die zehn Cartons, für welche er den Stoff der Apostelgeschichte entnahm. Diese Cartons geben die bedeutendsten auf die Gründung der Kirche Bezug habenden Momente der Apostelgeschichte in einer solchen Größe und Hoheit der Auffassung, daß sie zu den vollendetsten Schöpfungen des Meisters gehören, und unter seinen monumentalen Arbeiten jedenfalls den ersten Platz einnehmen.

Die Teppiche wurden zu Arras in Flandern gewirkt, weßhalb sie von den Italienern Arrazzi genannt wurden. Ob eine zweite Folge von Tapeten, zwölf an der Zahl, die sich im Vatican befinden, auch von Raffael entworfen wurde, ist zweifelhaft.

Wenn wir uns die großen Werke Raffael's im Vatican vergegenwärtigen, so müssen wir billig staunen und es fast unglaublich finden, daß ein einziger Meister in so kurzer Zeit so viele und umfangreiche Kunstgemälde zu schaffen vermochte. Und doch ist mit diesen Werken seine Productivität noch nicht erschöpft, vielmehr hat er während dieser seiner römischen Epoche auch noch mehrere andere Gemälde geliefert, wie z. B. die Kolossalgestalt des Jesajas in S. Agostino (1512) und die vier Sibyllen in der kleinen Kirche S. Maria della Pace, die von solcher Farbenfrische sind, daß die Frescomalerei nie etwas Vollendeteres im Colorit hervorgebracht hat. Mythologische Stoffe behandelte er in den Fresken der Farnesina, wo er 1514 den Triumph der Galatea malte und 1518 durch seine Schüler die Geschichte der Psyche ausführen ließ.

Von den in dieser Zeit ausgeführten Oelgemälden nennen wir zuerst die Vision Ezechiel's im Palaste Pitti zu Florenz (1513) und die heilige Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna, wo sie der Edelstein der ganzen Sammlung ist, dem die übrigen Gemälde als Perlen und Gold zur würdigen Einfassung dienen. (Man vergleiche hierüber die

begeisterte Schilderung Deutinger's in seiner „Reise nach Florenz" S. 219—224.) War diese heilige Cäcilia, umgeben von den Heiligen: Johannes und Augustinus, Paulus und Magdalena, im Jahre 1516 vollendet, so stammt aus dem folgenden Jahre der berühmte heilige Michael im Louvre zu Paris, wo sich auch eine heilige Margaretha als Besiegerin des Drachens befindet, die wahrscheinlich von Giulio Romano gemalt wurde. In den Uffizien zu Florenz befindet sich die jugendliche Gestalt des heiligen Johannes in der Wüste und das Museum zu Madrid besitzt das ergreifende Oelgemälde der Kreuztragung, das unter dem Namen Lo Spasimo di Sicilia bekannt ist, weil es (1516—1518) für das Kloster dello Spasmo zu Palermo gemalt worden war. Im Jahre 1518 entstand die mit großer Eleganz für Franz I. ausgeführte heilige Familie im Louvre zu Paris, eine der herrlichsten Schöpfungen Raffael's, wenn sie auch von Manchem ob ihrer Ueppigkeit und wegen des aus der Farnesina entlehnten Motives des Rosen streuenden Engels getadelt werden will. Das von der Wiege aufgestandene Christuskind eilt der Mutter in die Arme, während ein Jünglingsengel ihm Rosen streut und St. Joseph im Hintergrunde mit stiller Freude zuschaut. Der Mutter Maria gegenüber sitzt die heilige Elisabeth, welche dem kleinen Johannes die Hände faltet; hinter der Gruppe ist ein zweiter adorirender Engel.

Das letzte Werk Raffael's ist die Verklärung Christi auf Tabor, welche für den Hochaltar der Kirche S. Pietro in Montorio zu Rom bestellt wurde, das er aber nicht mehr vollenden konnte, da ihn der Tod zu früh hinwegraffte. Die Composition zerfällt in zwei Theile: oben erscheint nebst den betäubten drei Jüngern der schwebende Christus mit Moses und Elias, während unten am Fuße des Berges die neun übrigen Jünger sich um den besessenen Knaben gruppiren, der ihnen zur Heilung vorgeführt ward.

Es scheint demnach dieses Bild ein Fehler zu sein gegen das Gesetz der Einheit, welches verlangt, daß das Bild ein geschlossenes harmonisches Ganzes sei und eine einzige bestimmte Idee zur Darstellung bringe. Allein bei näherer Betrachtung möchte sich zeigen, daß diese Verklärung doch eine geistige Einheit sei und daß die beiden Darstellungen mit einander in einem innigen Zusammenhange stehen. Uns scheint nämlich, daß Raffael in diesem Bilde den Triumph des Geistes über die Natur zeichnen wollte. Man sieht nämlich die Gestalt des Heilandes mit Moses und Elias in einer so ganz natürlichen Bewegung schwebend, daß gerade dieses Schweben wie etwas in der Kraft des Menschen von selber Ruhendes sich offenbart, welches sich

als verborgenes Vermögen in dem Menschen kundgibt, sobald das rechte Leben des Lichtes und der Freiheit in ihm mächtig geworden ist. Unten aber dem verklärten Lichtleben gegenüber steht in der Macht des Erdenlebens der besessene Knabe mit seinen Verwandten und Geschwisterten, und die Apostel, die noch selbst mit der Natur und der Erde zu kämpfen haben, verweisen die in der Unmacht der Natur vergeblich gegen die Uebermacht eines bösen Dämons ankämpfende Menschheit auf den im Lichte schwebenden Heiland der Welt. Die Apostel aber, die vermittelnd zwischen dem Erlöser der Welt und der leidenden, hilfsbedürftigen Menschheit stehen, sind vorerst selbst nur in drei ihrer Auserwählten zum Anschauen der Verklärung des Heilandes zugelassen, und in diesen ist abermals die dreifache Kraft des geistigen Lebens repräsentirt, welches aus dem Schlummer der Seele zu der Betrachtung des geistigen und überirdischen Lebens sich erhoben hat. So drängt sich die dreifache Natur des Menschenlebens an einander. In der Hilfe suchenden natürlichen Liebe der Eltern und Geschwisterte des Besessenen sehen wir das leibliche Leben und die Gefühle der irdischen Liebe des Herzens sich kundgeben. Ueber ihnen steht die ahnende Seele der Apostel, die das höhere Leben bereits mit der inneren Sehnsucht der Seele ergriffen, aber noch keineswegs mit dem geistigen Verständniß erfaßt haben, und über diesen ruht das geistige Leben jener Apostel, die bereits durch Forschen und Betrachten, durch die freie persönliche Erkenntniß über die bloße Ahnung sich zu erheben vermocht haben. Die Vollendung aber, die gar nicht mehr der Erde angehört, sondern im reinen Lichte wohnt, schwebt über ihnen gleichfalls in dreifacher Gestalt, indem das Gesetz und die Propheten, der Glaube und die Hoffnung zur höchsten Liebe, die in Christus dem Menschen sich geoffenbart, führen sollen, um in ihr verklärt zu werden. In Glaube, Hoffnung, Liebe aber sind wieder die drei höchsten natürlichen Kräfte des Menschengeistes durch den Willen zu einer höheren Lebenskraft vergeistigt und diesen gegenüber steht dann in der untersten Verkommenheit des Naturlebens die von dämonischen Kräften besessene individuelle Leiblichkeit, die in dem besessenen Knaben dargestellt ist. So sind alle Gegensätze und Kräfte des Menschenlebens in dieses eine Bild vom Meister eingetragen und die Grundzüge aller Welt- und Menschengeschichte in ihren psychologisch allgemeinen Umrissen dem Auge des Verstehenden vergegenwärtigt.

Noch bemerken wir, daß Raffael auch auf dem Gebiete der Porträtmalerei Ausgezeichnetes leistete, wie das Porträt des Papstes Julius II. (jetzt im Palaste Pitti zu Florenz), jenes des Cardinals Giulio de'

Medici (im Museum des Louvre) und das in der Tribuna der Uffizien zu Florenz befindliche Porträt seiner Geliebten Fornarina beweisen.

Somit hätten wir uns die Leistungen dieses größten Meisters vergegenwärtigt bis auf ein Gebiet, über welches wir im Folgenden noch kurz handeln müssen, da es eben jenes Feld ist, auf dem sich Raffael am liebsten und wohl auch mit dem besten Erfolge bewegte. Wir haben schon oben einmal den Raffael als den Maler des hohen Liedes bezeichnet, und sagen jetzt abermals, daß die Madonna die Seele seiner Kunst ist gewesen. Hierin hat er den ganzen Reichthum, alle Zartheit, Süßigkeit und Innigkeit des verborgenen Lebens der Menschenseele, welche die Farbe zu enthüllen vermag, geoffenbart. Von der zart jungfräulichen, demüthig schüchternen Lieblichkeit in der schönen Gärtnerin des Louvre bis zur Majestät und übermenschlichen Herrlichkeit der verklärten Himmelskönigin in der Madonna Sixti zu Dresden hat er alle schönen Keime der Seele in seinen Madonnenbildern zur duftenden Blüthe entfaltet.

Daß nicht Alle diese Anschauung mit uns theilen, haben wir schon oben zu erwähnen Gelegenheit gehabt, wo wir hörten, daß man sich nicht scheute, die Raffael'sche Madonna als Phryne zu bezeichnen. Derselbe Gedanke liegt auch folgenden Worten zu Grunde, die Kreuser (der christliche Kirchenbau I. Bd. S. 556) niedergeschrieben: „Raffaels Madonnen sind gar hübsche Mädchen, aber keine heiligen Himmelsköniginen, und sind zum Küssen, aber nicht zum Verehren, und niemals hat Jemand vor ihnen gebetet." Wir haben uns schon oben über diese Unterstellung ausgesprochen und fügen hier nur noch ein, was Lanzi in seiner Geschichte der Malerei sagt: „Raffael wußte seinen Madonnen eine himmlische Anmuth und Würde zu verleihen, sie entzücken nicht sowohl durch die herrlichen Lineamente der Gesichtszüge, sondern weil in diesen Mienen die holde Demuth, die Liebe zum ewigen Sohne, die Reinheit des Gemüthes, kurz eine himmlische Anmuth sichtbar ist und diese sich nicht nur über das Gesicht, sondern auch über die Stellung, die Geberden, die Bewegungen, die Falten der Gewänder mit einer Leichtigkeit verbreitet, die bewundert, aber nicht nachgeahmt werden kann." Und ein anderer, gewiß competenter Kunstkritiker sagt: „In allen seinen Madonnen hat Raffael die Eintragung einer höheren Lebensidee in die Leiblichkeit der sinnlichen und natürlichen Erscheinung zu erreichen gestrebt. Ausgehend von der süßen, reinen Mütterlichkeit der Liebe hat er in seinen Madonnenbildern nach einer immer höheren und höheren Bedeutung gerungen, bis endlich die schöne Gärtnerin zur herrschenden, siegenden Himmels-

königin umgeschaffen war. Die reine Mutter in ihrer jungfräulichen, unschuldigen Liebe, die edle, hohe, von allen Kräften des Menschengeistes reich geschmückte Frau mit Schönheit, Kraft und Phantasie, mit aller Tiefe des Gedankens, allem Reichthum des Gefühles ausgeschmückt, endlich die allen Reichthum des geistigen Lebens in hoher Himmelsklarheit beherrschende Königin des Himmels: das ist die Stufenleiter, auf der seine Kunst zu den höchsten Ahnungen des geistigen Lebens und seiner in der Ewigkeit vollendeten Kraft emporgestiegen ist."

Da wir schon früher einige seiner Madonnenbilder angeführt haben, so haben wir noch diejenigen zu nennen, die er während seines Aufenthaltes in Rom geschaffen. Dazu gehören Madonna di Loretto, Madonna di Casa Colonna, Madonna di Fuligno (1511), gegenwärtig in der Galerie des Vatikans. Auf Wolken schwebt die herrliche Frauengestalt voll holdseliger Demuth und Majestät, ganz erfüllt vom Gedanken an die Gottheit des Jesukindes, das milde hinabblickt auf die, welche ihm angehören. Im unteren Theile des Bildes sehen wir den heiligen Johannes den Täufer, den heiligen Franziskus, den Donator des Bildes und den heiligen Hieronymus. Im Hintergrund eine schöne Landschaft, über welcher ein Regenbogen glänzt. Ueber Alles aber entzückt in der Mitte des Vordergrundes die Erscheinung eines nackten Engelknaben, der die Widmungstafel trägt. Ueber diese Madonna sagt Speth (die Kunst in Italien): „Mit mehr Anmuth hat sich wohl nie ein weibliches Haupt so seitwärts geneigt wie dieses, milder und holdseliger sich kein Augenpaar zur Erde gesenkt; nie hat ein Mund so keusch und süß von überströmender Huld geschwellt, die Lippen mehr Gnade verkündet, wie dieser. Die Formen scheinen fast ideal und weniger aus der wirklichen Natur genommen, und doch so lebendig, so tief beseelt und natürlich, der wunderschöne Kopf mit dem herabwallenden Schleier, den das Kind mit beiden Händen erfaßt, als wollte es sich im Herabsteigen vom Schooße der Mutter daran halten; mit dem linken Fuße steht es auf den Wolken, den rechten scheint es aber herabsetzen zu wollen."

Bald folgte das herrliche Altarbild für die Kirche St. Domenico in Neapel (1513 gemalt), das unter dem Namen Madonna del Pesce gegenwärtig das Museum zu Madrid ziert. Nächst der Sixtinischen das vollendetste Madonnenbild erfüllt es am tiefsten und erschöpfendsten die Gesammtbedingungen der Malerkunst in Bezug auf ideale Symbolik, auf Conception, Figurenstellung und kunstmeisterliche Ausführung. Weil das Bild für einen zum Heile der Augenkrankheiten

gestifteten Altar gemalt war, hat man jenen den Fisch darbringenden Jüngling als den jungen Tobias und den im Buche lesenden Mann als den heiligen Hieronymus betrachtet, wogegen neuestens Görling an die Stelle des heiligen Hieronymus den Evangelisten Marcus setzt, der aus seinem Evangelium die Worte vorliest: „ich will euch zu Menschenfischern machen"; die Menschenfischer seien repräsentirt in dem als Jüngling aufgefaßten heiligen Petrus, der den Fisch darbringt. Welche von beiden Deutungen die richtige sein mag, soviel steht fest, daß Mutter und Kind von ausgezeichneter Schönheit und unbeschreiblicher Grazie sind. — Noch nennen wir die Madonna del Impannata, so genannt von dem mit Leinwand (panno) verschlossenen Fenster im Grunde des Zimmers, in welchem die heilige Familie sich befindet, ferner die bezaubernd schöne Jungfrau der Casa d' Alba (jetzt in der Eremitage zu Petersburg), ein Rundbild, das Maria in heiterer Landschaft sitzend darstellt, wie sie dem Spiel der beiden Kinder zuschaut. Ein Rundbild ist auch die bekannte Madonna della Sedia, so genannt von dem Sessel, in dem sie sitzend dargestellt ist. Das Bild befindet sich im Palaste Pitti zu Florenz und stellt die Madonna dar, wie sie das auf ihrem Schooße sitzende Jesuskind, zu dem der kleine Johannes mit gefalteten Händen andächtig hinaufsieht, mit den Armen umschließt und ihr Haupt sanft gegen dasselbe neigt. In diesem Hinneigen und Anschauen prägt sich eben so wohl die tiefe Mutterinnigkeit aus, wie das Gefühl der göttlichen Würde und Hoheit ihres Sohnes. Bekanntlich hat Raffael für diese Madonna zum ersten Male seine Fornarina als Vorbild genommen, daher erblicken wir in dieser Mutter Gottes ein orientalisch schwärmerisches Auge, eine phantasiereiche, lebenswarme, fast üppig blühende Gestalt und in den wohlgenährten Knaben wulstige Körperformen, voll und feist, in goldig pastosestem Fleischton. Aber hinter dieser Sinnesfülle, hinter dieser liebestrunkenen Schwärmerei glänzt und leuchtet ein unendliches Sehnen und Fühlen, das von einem göttlichen Ernste getragen sich in diesen Strom des blühenden Lebens taucht, um auch in ihm die Nähe des Allerhöchsten zu ahnen.

Raffaels größtes Meisterstück und das Höchste, was in der christlichen Malerei geschaffen wurde, ist die sixtinische Madonna, die um 1518 für eine Kirchenfahne in der Kirche St. Sisto zu Piacenza gemalt wurde, dann nach mannigfachen Schicksalen in den Besitz des kunstsinnigen Königs August von Sachsen kam und nun den größten Schatz der Galerie zu Dresden bildet. Die Darstellung ist sehr einfach: Maria schwebt als Himmelskönigin, das göttliche Kind auf

den Armen, in den Wolken, rechts knieet der heilige Papst Sixtus und deutet aus dem Bilde heraus hinab auf die Gemeinde, die er dem Schutze Mariens empfiehlt, links knieet die heilige Barbara, gleichfalls wehmüthig freundlich auf die Gemeinde herniederblickend. Unterhalb befinden sich zwei Engel, die Raffael erst später anbrachte.

In diesem Bilde ist Alles himmlisch und göttlich; kein irdisches Gefühl, kein menschliches Hoffen, Fürchten, Sehnen, Lächeln stört oder trübt den Frieden der reinsten und innigsten Seligkeit. Es ist, als ob Raffael in dieser unvergleichlichen Schöpfung seine tiefsten Gedanken, seine erhabenste Anschauung, sein ganzes Inneres habe zum Ausdruck bringen wollen und zwar ohne irgend welche Nebenabsicht, fern von aller sinnlichen Anregung, fern von aller Sucht nach vollendeter Virtuosität. Daher denn auch die scheinbare Armuth äußeren Schmuckes, der Mangel an allem äußeren Glanz der Kunst und Farbe stammen mag, der anfänglich den Beschauer überrascht. Der Geist bedarf nicht viel äußeren Schmuckes, der Geist weiß für sich allein mit Würde und Herrlichkeit sich darzustellen. Der aus dem Bilde sprechende Geist ist es denn auch, der den Beschauer dieser Madonna fesselt. Dieses Auge, es schaut dich nicht an, sondern blickt in eine Unendlichkeit hinaus und doch trifft es dich mit einer Kraft, mit einer Alles durchschauenden Herrlichkeit, daß du deine innersten Gefühle und Gedanken vor ihm nicht zu verbergen vermagst. Es bannt dich wie unwillkürlich und zwingt dich im Geiste, vor ihm niederzuknieen und Alles, was du fühlst und hoffst, zu den Füßen der Göttlichen niederzulegen. Wie Alles verstehend schwebt sie in himmlischen Lichtregionen über dir und ist dir in dieser unendlichen Ferne doch wieder so nahe, daß du mit dir selbst unerklärlichem Vertrauen wie zu einer lebendig Gegenwärtigen dich zu ihr hingezogen fühlst. Diese Gestalten aber, die der Maler zu beiden Seiten, und ihr, der Himmlischen, gewissermaßen dienend, auf die Wolken hingehaucht, fordern dich gleichsam nur auf, wie der knieende heilige Papst mit unermüdeter Betrachtung zu diesem Geheimniß des Lebens aufzublicken und dann, von diesem Aufblicke innerlich beseligt, mit jener ruhigen Milde und Freundlichkeit, mit welcher die heilige Barbara den Vorhang leicht und leise von der himmlischen Gestalt wegzuziehen und dich zum Anschauen derselben aufzufordern scheint, von der innerlich beseligenden Kraft dieser Betrachtung durch die milde Liebenswürdigkeit der äußeren That Zeugniß zu geben. Ja selbst wenn diese unermüdliche Betrachtung, diese in sich beruhigte Klarheit in deiner Seele noch als unerfülltes schmerzliches Verlangen sich regt, dann magst du an dem Blicke der beiden, auf

dem unteren Rande des Bildes ruhenden Kinder- oder Engelköpfe dein eigenes ungeduldiges Herz zur Hoffnung einer einstigen Beruhigung in jenen himmlischen Regionen erheben. Wie ungezogen diese beiden sich hinlagern, wie keck sie dich anschauen, wie verwegen sie um sich blicken, voll eines noch ungebändigten Trotzes der irdischen Natur, so verbirgt sich doch die höhere Anlage, die schlummernde überirdische Herrlichkeit nicht in ihnen; es ruht ein tiefer, unermeßlicher Ernst in diesen Kinderblicken, und je länger du sie anschaust, desto ernsthafter, desto tiefsinniger erscheinen sie dir. Aber auch in diesem Tiefsinn sind sie wieder verschieden ihrer Natur nach. Der Eine, das Vorbild einer schönen, reichen, träumerischen Mädchenseele; der Andere ein kräftiger, muthiger, lebensfrischer Knabe; beide voll inneren Hanges nach höheren, himmlischen Erinnerungen, der Erde und ihres eitlen Spieles überdrüßig, unfähig, an die Fadheit und Alltäglichkeit des Lebens sich zu gewöhnen. In beiden ist so zu sagen der Reichthum der Seele in seiner noch verhüllten kindlichen Kraft, die erst zur wahren, ewigen Wahrheit und Ruhe geführt werden muß, ausgesprochen. In den oben schwebenden Gestalten aber ist die Herrlichkeit des ewigen, seiner selbst gewissen Lichtlebens, neben dem selbst die Engel zu verschwinden scheinen, in der höchsten Vollendung dargestellt. So ordnet sich das Einzelne wieder zu einem vollständig organisch gegliedertem psychologischem Ganzen. Ueber der kindlichen, unschuldigen, aber noch unentschiedenen, unerprobten Seele erbaut sich die erprobte Kraft, die in den beiden Heiligen in ihrer sonderheitlichen und individuellen Weise gleichsam in zeitlicher Vollendung sich kundgibt; über diesen aber thront jene in voller Himmelsherrlichkeit vollendete Seele, in der nicht eine einzelne zeitliche Kraft, sondern die ganze Tiefe und Erhabenheit des höchsten Menschenberufes verherrlicht erscheint.

So hätten wir denn die vorzüglichsten Gemälde Raffael's kennen gelernt und dabei gesehen, daß dieser Meister alle geistigen Gebiete seiner Zeit durchmessen und erschöpft und in einer fast unübersehbaren Schaar herrlicher Werke die höchste Idee des Schönen dargestellt habe. Mitten in seinem Schaffen aber raffte der Tod den Künstler im schönsten Alter der gereiften Kraft — siebenunddreißig Jahre alt — hinweg aus diesem Leben zum größten Leidwesen der Römer, die wohl fühlten, daß kein Meister der Kunst mehr erstehen würde, der einen Ersatz für Raffael bieten könnte.

Begreiflicherweise sammelte sich um einen solchen Meister eine große Anzahl von Schülern, deren einige schon gelegentlich erwähnt sind worden. Keiner aber erreichte den Meister, weßhalb wir uns

unter ihnen nicht recht behaglich finden können, nachdem uns die edle Bescheidenheit, die innige Reinheit und das Seelenvolle Raffaels verwöhnt hat. Zwar finden wir sie thätig in Verwendung der so überaus großen Erbschaft, aber sie entbehren insgesammt die geistige, selbstständige Thätigkeit, den innern, religiösen Keim, so daß es nothwendig dahin kam, daß der Raffael'sche Stil zu einer seelenlosen, unerfreulichen Manier herabgezogen wurde.

Der geistreichste und hervorragendste unter den Schülern Raffaels ist der treffliche Maler der Constantinsschlacht, Giulio Pippi, von seiner Vaterstadt Rom Giulio Romano genannt. Er hatte nicht das zarte Gefühl seines Meisters, sondern liebte es, sich in ungestümer, wilder Art zu belustigen, ein Zug, der sich auch in den gewaltsamen Bewegungen, übertriebenen Formen und in einer derben, mitunter sogar gemeinen Auffassung seiner Figuren ausspricht. Ueberhaupt mehr am Aeußerlichen hangend dringt er selbst in seinen Lieblingsdarstellungen aus der classischen Mythologie weder zur Beseelung noch zu wirklicher Durchgeistigung seiner Figuren vor. Nach Raffaels Tode blieb Romano etwa noch vier Jahre in Rom und lieferte dort mythologische Fresken in Villa Lante und Villa Madama, sowie auch einige Altarbilder, unter denen die Steinigung des heiligen Stephanus (in St. Stefano zu Genua), die thronende Madonna im Hochaltare von St. Maria dell' Anima zu Rom, und die jetzt in der Dresdener Galerie befindliche Madonna, welche sich anschickt das Jesuskind zu waschen, während Johannes der Täufer Wasser in das Becken gießt, die vorzüglichsten sind. Nach vier Jahren kam er nach Mantua, wo er den alten herzoglichen Palast mit Fresken schmückte (Jagd der Diana und Scenen aus dem trojanischen Kriege), und durch die Malereien im Palazzo del Fè (Sturz der Giganten, erotische Mythen, Scenen aus der Geschichte der Psyche) zu großer Berühmtheit gelangte. Am meisten gelangen ihm solche Darstellungen, welche ihrer Natur nach ein individuelles Sein ausschließen, wie Kinderengel und Amorinen, die in heiterer Lebensfreude ein munteres Spiel treiben. — Romano hat noch viele andere Gemälde geliefert und gerade seine Massenproduction führte ihm eine Reihe von Schülern zu, die indeß alle wieder ihm nachstehen. Der hervorragendste unter ihnen ist Francesco Primaticcio (1490—1570), der mehr in's Zierliche hineinmodellirte und bei den Gliedern seiner Figuren zu Gunsten der Eleganz oft von der organischen Fügung abwich. Er arbeitete im Palazzo del Fè vorzugsweise an der Decoration und schmückte für Franz I. das Schloß zu Fontainebleau aus (Galerie des Ulysses),

wobei ihm Niccolo dell' Abbate aus Modena (1509—1571) behilflich war, der seinen Figuren durch die Lichtwirkung eine wirksame Stimmung zu verleihen suchte.

Verwandt mit Romano's Malereien im Palazzo del Fè zeigen sich die umfangreichen Arbeiten des Florentiners Pierino Buonaccorsi, genannt del Vaga (1500—1547), der den Palast des Andrea Doria zu Genua mit Fresken schmückte, deren Figuren etwas Anmuthiges haben, was zuweilen an Raffael'sche Gebilde erinnert. Namentlich gilt dieß auch von einigen seiner Madonnenbilder, die überhaupt das Beste seiner Leistungen sind. Sein Schwager Gianfrancesco Penni (1488—1528) leitete Raffaels Hauswirthschaft, hat aber als Maler nichts Bedeutendes geleistet. Bedeutendes Talent aber besaß Andrea Sabbatini aus Salerno (1480—1545), dessen erste Bilder an Perugino's Arbeiten erinnern. Manche Bilder von ihm finden sich in den Kirchen und im Museum zu Neapel, wo mit großem Erfolge der Lombarde Polidoro da Caravaggio, eigentlich Caldara thätig war, der besonders große Fertigkeit in der Decoration in Sgraffito-Manier hatte.

Die Schüler Raibolini's, die sich später der Raffael'schen Schule anschlossen, haben wir schon weiter oben erwähnt, und so haben wir nur noch einige wenige Meister zu nennen, die ihre frühere Malweise mit der Raffael'schen vereinigen wollten. Vorerst erwähnen wir den Piemontesen Gaudenzio Ferrari (1484—1549), der früher der Schule von Mailand angehörte, aber noch als Jüngling Mailand verließ und als Raffaels Mitschüler bei Perugino eintrat, später aber unter Raffael in Rom malte. Aber auch in den unter Raffael in Rom gelieferten Gemälden, sowie auch in den einundzwanzig Darstellungen aus den Evangelien, die er in der Margarethenkapelle zu Varallo malte, behauptet sich bei Ferrari der Stil Lionardo's. Bemerkenswerth von Gaudenzio ist, daß er ausschließlich religiöse Gegenstände darstellte. Unter Ferrari's Schülern ist besonders hervorzuheben Bernardino Lanini, von dem das Berliner Museum ein gut gemaltes Altarblatt besitzt, und Andrea Solario, der sich auf die Darstellungsweise des Lionardo da Vinci warf, was auch von Cesare da Sesto gesagt werden kann, der sich gleichfalls in den letzten Lebensjahren an Raffael anschloß. Auch ein Schüler des weiter oben gerühmten Lorenzo Costa, schloß sich in seiner späteren Zeit dem römischen Stile an, nämlich Benvenuto Tisio, von seiner Heimath Garofalo genannt (1541—1559), der besonders in der Technik der Färbung bewandert war und durch viele Bilder in den Galerien Italiens und des Aus-

landes vertreten ist. — Zeitgenossen Garofalo's waren auch die Gebrüder Giovanni und Dosso Dossi, die erst nach Raffaels Tod nach Rom kamen. Der bedeutendste unter diesen ist Dosso Dossi, der durch ein prächtiges Colorit und einen poetisch phantastischen Reiz anzieht. Er arbeitete im herzoglichen Palaste zu Ferrara, wo namentlich die Ausschmückung des Saales der Aurora bemerkenswerth ist. Wie schon der Name des Saales andeutet, sind die Gegenstände der Mythologie entnommen, wie auch im Palaste Pitti zu Florenz das sogenannte Bacchanale und das Bild der „Circe" in der Galerie Borghese zu Rom. Indeß schuf er nicht bloß profane Bilder, sondern auch Andachtsbilder und Altargemälde sind von ihm vorhanden, wie z. B. die Dresdener Galerie die „Disputation der Kirchenväter" besitzt, ein Bild, das zu den trefflichsten Kunstschöpfungen der nachraffael'schen Zeit gehört.

Wie die Anführung der obigen Künstlernamen, die noch ziemlich vermehrt werden könnten, ausweist, so haben sich die bedeutenderen Kräfte aus allen Schulen Italiens nach Rom begeben, um sich der Zahl der Raffael'schen Schüler anzuschließen. Allein die wenigsten konnten sich in den Geist des Meisters finden, weßhalb sie so zu sagen auf das Wiederkauen fremder Errungenschaften angewiesen und zu einem Stillstand verurtheilt waren, der den Verfall der Kunst unaufhaltsam nach sich ziehen mußte.

Man darf sich aber keineswegs ein plötzliches Untergehen allen Kunststrebens denken. „Sowie bei einem Sterbenden von Zeit zu Zeit die Lebensgeister reger oder schwächer sich äußern, ebenso war während des schädlichen Einflusses der Reformation die kirchliche Kunst in ihrem Hinsiechen durch momentanes Aufwachen erquickt; allein nur vereinzelt waren diese Kräfte, nur in einzelnen Fächern trat irgend eine Virtuosität hervor, einmal im Reize des Helldunkels, ein andermal mit glänzender Farbenpracht, wenig oder gar nicht bricht das Urelement, der gläubige Sinn, durch."

§. 106.

Correggio und seine Schule (Schule von Parma).

Der eigentliche Heros des Helldunkels ist Antonio Allegri, nach seinem Geburtsort Correggio genannt (1494—1534). Könnten wir die Geschichte der Malerei ohne Rücksicht auf die Zeit, in welcher der

betreffende Künstler wirkte, construiren, so hätten wir Correggio's Leistungen schon vor Raffael besprochen, weil Allegri die in dem Lichte gelegene Kraft besonders zu verwerthen wußte und damit ein einzelnes wesentliches Element der Malerei zu einer solchen Höhe der Vollendung führte, daß er von Keinem mehr übertroffen wurde. Durch diese einseitige Entwicklung eines besonderen Elementes wäre er aber ein Vorläufer und eine Vorbedingung Raffael's, von dem wir sagten, daß er alle Elemente der Kunst gleichmäßig beherrschte und zur höheren Einheit vereinigte. So aber können wir den jüngeren Correggio nicht als Vorläufer des älteren Raffael bezeichnen, sondern müssen vielmehr sagen, daß derselbe so viel Selbstständigkeit und eigene Kraft besaß, um sich nicht in die allgemeine Strömung hineinreißen zu lassen, sondern die seiner individuellen Anlage am meisten entsprechende Richtung mit Energie zu verfolgen.

Da wir über das „Helldunkel" schon in §. 85 gehandelt haben, so brauchen wir hier nichts weiter darüber zu sagen. Nur die Bemerkung möge noch Platz finden, daß Correggio demselben Alles geopfert, Zeichnung, Charakter, würdige Anordnung und Form. Denn von der Weichheit seiner Lichter, von der Milderung und Verfließung der Gestalten in's Dunkle überwältigt, gibt er einer gewissen, oft unnatürlichen und darum fehlerhaften Weichheit der Formen den Vorzug; die Charaktere haben bei ihm nicht allzeit die gehörige innerliche Kraft, sie verschwimmen zu sehr in einer zu zärtlichen und graziösen Haltung, die Kraft ist ihm häufig in eine weiche, breiige Unbehilflichkeit zerflossen. Man hat diese als Grazie gepriesene Weichheit Correggio's über Raffael zu setzen gesucht; jedenfalls mit Unrecht. Denn diese Grazie oder heitere Ruhe, die er über alle seine Gestalten auszugießen wußte, ist nicht selten eine weltliche und streift an's Gezierte und Sentimentale, so daß seine Werke an kirchlicher Auffassung und religiöser Tiefe gar Vieles zu wünschen übrig lassen und mit den religiösen Werken Raffaels keinen Vergleich aushalten. Er stellt eben nur Gestalten in lebhaftem Ausdruck des Affectes, voll innerer Erregung und in rastloser äußerer Bewegung dar ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit des Affectes, so daß seine Madonnen und Magdalenen stets dieselbe mehr genrehafte Gesichtsbildung, denselben feuchten, verschwimmenden, zärtlich schmachtenden Blick, die kleine Nase und den überzierlichen, ewig lächelnden Mund, wie seine Danae, Ledo oder Jo zeigen. Er schildert gerne die Wonne leidenschaftlicher Hingebung, aber der Ausdruck ist derselbe, ob er himmlische oder irdische Liebe malt.

Correggio's frühestes Werk ist sein großes Altarbild der thronenden Madonna mit den Heiligen Franziskus und Antonius, Johannes dem Täufer und Katharina, jetzt im Museum zu Dresden. Auch gehören zu den frühesten Werken des Meisters die in den Uffizien zu Florenz befindlichen Darstellungen einer ganz genrehaft aufgefaßten „Ruhe auf der Flucht" und einer „das Jesuskind anbetenden Madonna."

Im Jahre 1518 ward er nach Parma berufen, wo er in einem Saale des Nonnenklosters S. Paolo einen Cyclus mythologischer Bilder malte, dann die Kuppelwölbung von S. Giovanni mit den großartigen, eine überwältigende Wirkung äußernden Gestalten Christi, der Apostel, Evangelisten und Kirchenväter schmückte und später (1526—1530) die Kuppelfresken des Domes von Parma schuf, welche die Himmelfahrt Mariens schildern. Bei diesen Fresken war er so kühn in den Verkürzungen der oberen, edleren Theile der Gestalten, daß sie fast ganz verschwinden und mehr Schenkel und Füße als sonstige Körpertheile sichtbar werden, weßhalb schon damals der beißende Witz entstand, Corregio habe ein Froschragout gemalt.

Desto schöner sind viele Staffeleibilder, in denen seine Meisterschaft sich zeigte. Dahin gehören die „Madonna della Scodella," die „thronende Madonna mit dem heiligen Hieronymus, einem schönen Engel und der Magdalena" und eine „Kreuzabnahme," sämmtlich im Museum zu Parma, dann neben vielen andern mehrere Werke in der Galerie zu Dresden, von denen wir die „büßende Magdalena" und die „heilige Nacht" besonders erwähnen wollen. Magdalena in einer einsamen, öden Gegend, liegt auf rauher Erde hingestreckt, den Kopf auf die rechte Hand gestützt und in einem von der Linken gehaltenen Buche lesend. Die Brust ist unverhüllt, der Unterkörper mit einem dunkelblonden Gewande bedeckt. Die schönen Haare fließen vom Haupte herab, das sein gebildete Oval des Gesichtes hat höchst zarte Züge, Gestalt, Lage und Wendung des ganzen Körpers ist höchst graziös. So meisterhaft aber diese Darstellung in technischer Beziehung ist, so wenig befriedigt sie in religiösem Betrachte, da die heilige Magdalena eben nur als ein schönes Weib erscheint, worin nichts von dem Ausdrucke einer reumüthigen Büßerin sich findet. Ebenso wenig kann der religiöse Sinn befriedigt werden durch manche Altarbilder, in denen er die Madonna mehr als eine Buhlerin darstellte, nach welcher die Heiligen mit lüsterner Inbrunst blicken. Seinem berühmtesten Werke indeß, der „heiligen Nacht," kann man religiösen Werth nicht absprechen, und muß die Idee, die ganze Erleuchtung der um die Krippe

versammelten Gruppen von dem göttlichen Kinde ausgehen zu lassen, als eine treffende bezeichnet werden, da in der That seit achtzehn Jahrhunderten alles geistige Licht, alle höhere Erkenntniß, aller Fortschritt in Kunst und Wissenschaft vom Christenthum ausgegangen ist. Maria voll Anmuth neigt sich mit mütterlichem Wohlgefallen über das Kind, während der heilige Josef im Hintergrunde mit einem Maulesel beschäftigt ist. Die beiden Hirten sind voll Andacht, der jüngere blickt mit Entzücken aufwärts, während der ältere ganz vergnügt das Jesuskind betrachtet. Ein Hirtenmädchen voll frommer Einfalt, in einem Körbchen zwei Turteltauben tragend, hält wegen des blendenden Scheines die Hand vor's Gesicht, scheint aber ganz entzückt vom Anschauen des Kindes. Oben schweben leichte Engelsgruppen und ein duftiger Streif am Horizont kündigt den nahen Sonnenaufgang an. Ein großer Hund, der sich an die Lagerstätte des Kindes drängt, stört aber wieder das Erhabene des Eindrucks und auch manches Andere führte zu einer theatralischen Wirkung, die einem kirchlichen Bilde fremd bleiben soll.

Wollten wir nun eine Vergleichung des Raffael'schen Styles mit jenem Correggio's anstellen, so müßten wir unbedingt mit Deutinger (Reise nach Florenz, S. 189 f.) sagen: „Diese gezierte Grazie und Weichheit der Form mit diesem fast bedeutungslosen Ausdruck hätte Raffael gar nicht bilden können, das ist gewiß.... Correggio mag Ausgezeichnetes, Unerreichbares gebildet haben, aber sein Genius hat ihn von dem Unnatürlichen, ideell Unmöglichen, vor dem Geistlosen nicht bewahren können, und darum bleibt der gerechte Zweifel auch an der positiven Kraft seiner Kunst. Während man diese sanfte, wie hingehauchte Röthe, diesen Duft, der sich über das ganze Bild verbreitet, mit freudiger Rührung bewundert, muß man den Mangel des tieferen Gefühles in diesem Gesichte, den Mangel des inneren Hauches und Geistesduftes beklagen. Es ist ein Widerspruch zwischen innerer und äußerer Haltung des Ganzen, und die Frische und Zartheit der äußeren Erscheinung wird dadurch bei längerer Betrachtung widerlich. Es ist etwas unnatürlich Süßes, das nur für einen Augenblick angenehm ist, dann aber dem Geschmacke fad und ungesalzen wird."

Selbstverständlich gilt Dieses nur von seinen religiösen Bildern, während er in den Scenen aus der antiken Mythologie mehr Harmonie zwischen Inhalt und Form herzustellen vermochte und namentlich in Bildern, die das Anmuthige der Bewegung zum Zielpunkte haben, Vorzügliches leistete. Dahin gehören die Leda, welche von zwei weiblichen Gestalten begleitet, den Schwan beschützt (in der Galerie

Colonna zu Rom), der vom Adler durch die Luft entführte Ganymed im Belvedere zu Wien und die von Jupiter in einer Wolke umarmte Jo im Berliner Museum. Dieser Ganymed ist die Heiterkeit des aufblühenden Jünglings, der sich mit unbegrenzter Sicherheit und Kühnheit der Gefahr anvertraut und von dieser verschlungen zu den Unsterblichen versetzt erscheint. Die Jo aber ist die höchste Grenze sinnlicher Erregbarkeit, gehüllt in den Schleier der Unwissenheit über die Art ihres Gefühles. Hier spricht jede Krümmung der Fußzehe noch die Macht der überwältigten Sinne aus, und doch ist jedem Gliede wieder die Unschuld des natürlichen Nichtwissens alles dessen, was vorgeht, ausgedrückt. Hier ist es dem Beschreiber rein unmöglich, diesen Widerspruch und seine künstlerische Lösung auch nur andeutend auszusprechen. Aber dem Gefühl der Bewunderung für die Kunst des Meisters, der hier so weit das Wort hinter sich zurückgelassen, kann man kaum eine Grenze setzen.

Die Schüler Correggio's verfielen dem ärgsten Manierismus, selbst auch der Bedeutendste unter ihnen, Francesco Mazzuoli, Parmigianino genannt (1503—1540), der in seinen religiösen Bildern und Fresken ungenießbar ist und nur als Porträtmaler noch etwas leistete.

§. 107.

Die Blüthezeit der venetianischen Schule.

In den meisten Werken über Geschichte der Malerei pflegen die größten Meister der venetianischen Schule vor Correggio behandelt zu werden. Wenn wir umgekehrt verfahren, so leitet uns hiebei der Gedanke, daß gerade die Venetianer es sind, welche in der Farbengluth, im zarten Schmelz der Tinten und Töne den weichsten Uebergang vom Lichte, in dessen Behandlung Correggio Meister war, zur Zeichnung, in welcher besonders die Florentiner ausgezeichnet waren, gefunden haben. Da wir indeß über das Charakteristische der venetianischen Malweise schon in §. 103 gehandelt haben, so haben wir hier nur noch einige wenige Worte nachzutragen über den hauptsächlichsten Inhalt der Werke dieser Schule. In dieser Beziehung ist zu sagen, daß das Streben dieser Meister nicht auf Darstellung großartiger Ideen, bewegter Handlungen und starker Affecte gerichtet war, daß sie vielmehr die einfache Wirklichkeit zu verklären suchten, deßhalb

die Figuren aus dem Leben heraushoben, natürlich mit Fernhaltung alles dessen, was uns das Leben widerwärtig erscheinen lassen müßte, sie vielmehr ideal auffaßten als Träger eines aller Noth und Beschränkung entrückten schönheitserfüllten Lebens, in welchem natürliche Gesundheit der Seele und des Leibes harmonisch verbunden sind, so daß in diesen Figuren sichtbar wird eine vollendete sinnliche Schönheit voll Adel und Reinheit. Es sind demnach freilich keine besonderen kirchlichen Kunstwerke zu erwarten, sondern nur Gestalten werden wir finden von vornehmer, mehr weltlicher Hoheit, die in dem kummerlosen Dasein sich selbst genügen und darum durchdrungen sind von dem allgemeinen wonnigen Gefühle, mit welchem Jugend, Schönheit, Liebe, Reichthum die glücklichen Besitzer zu erfüllen im Stande sind.

Diese mehr naturalistische Richtung ist von einem Schüler des Giovanni Bellini in die venetianische Kunst eingeführt worden, nämlich von Giorgio Barbarelli da Castelfranco (1477—1511), der unter dem Namen Giorgione (d. h. der große Giorgio) bekannt und besonders im Porträt und Genrefach ausgezeichnet ist, durch seine tiefe psychologische Auffassungsweise und sein hohes Verständniß der Menschennatur fesselt. Diese tiefe psychologische Auffassung finden wir schon ausgeprägt in einem seiner frühesten Bilder, welches das „Gastmahl bei Levi" darstellt und sich im Belvedere zu Wien befindet. Obgleich die Zeichnung noch ziemlich unbehilflich und die Farbe zu wenig kräftig und feurig ist, erkennen wir doch aus diesem Bilde schon die Größe des Meisters, da es ihm gelungen ist, die unwillkührliche Uebereinstimmung des äußeren und inneren Lebens in ihrer vollen Harmonie und Wahrheit wiederzugeben, in jeder Bewegung der Figuren zu zeichnen die nothwendige Theilnahme aller Glieder des Leibes an der Empfindung und Bewegung des Geistes. Ferner besitzt das Belvedere in Wien von diesem Meister noch manches andere schöne Werk, wie „die Feldmesser aus dem Morgenlande," worin uns der Maler die Stufenfolge der Gefühle in dem verschiedenen Streben des nach Erkenntniß ringenden Geistes schildert und zeigt, wie das Wissen die Jugend begeistert, den Mann veredelt und den Greis beruhigt. Auch in technischer Beziehung ist dieses Werk ziemlich vollendet, wenn auch nicht so vollkommen wie der Apostel Johannes und David mit dem Haupte und Schwerte Goliaths, die bei aller Großartigkeit des Styles auch in äußerer Vollendung die höchsten Ansprüche erfüllen.

Da dem Meister nur ein kurzes Leben beschieden war, so sind seine Werke nicht sehr häufig. Wir heben von denselben noch hervor den von Engeln getragenen todten Christus zu Treviso, ein großartig

entworfenes, leider unvollendet gebliebenes Urtheil Salomo's (in Kingston Lacy bei Wimborne in England), die Begegnung des Jakob und der Rachel (in Dresden) mit trefflicher Behandlung der Landschaft, die er zuerst in bedeutend poetischem Sinne auffaßte, was dann fortan ein hoher Vorzug der venetianischen Schule bleibt. Im Louvre zu Paris befindet sich eine heilige Familie mit St. Sebastian und St. Katharina in schöner landschaftlicher Umgebung, die Brera zu Mailand besitzt die „Auffindung des Moses," ein Gemälde, in welchem sich der reichste, ungetrübteste Lebensgenuß mit romantischen Elementen vereinigt. Besonders wurden seine Porträts gesucht, die sich nicht allein durch feuriges Colorit auszeichnen, sondern noch mehr anziehen dadurch, daß er das einfache Bildniß zu einem charakteristischen Genrebild erhob, dergleichen sich mehrere in der Sammlung Manfrin zu Venedig befinden. Auch das prächtige aus drei Halbfiguren — solche malte er mit besonderer Vorliebe — bestehende Bild in der Galerie Pitti zu Florenz, welches unter dem Namen des „Concerts" bekannt ist, gehört hieher. Es stellt einen Geistlichen am Clavier vor, neben ihm einen anderen mit dem Cello, auf der anderen Seite einen Jüngling mit stattlichem Federhut. Die Auffassung der Gestalten ist so voll bedeutsam historischen Inhalts, daß eine Wiederholung des Bildes im Palaste Doria zu Rom naiv genug als Porträts Luthers, Melanchthons und der Katharina von Bora bezeichnet wird. Die Münchener Pinakothek besitzt Giorgione's Selbstbildniß, einen Kopf voll tiefen, glühenden Lebens, der besonders durch den Inhalt seines Blickes interessirt.

Giorgione interessirt uns aber auch noch seines eigenthümlichen Geschickes wegen, das nichts weniger als günstig genannt werden kann. Denn als er, noch ein Jüngling, die Werkstatt seines eifersüchtigen Meisters verlassen hatte, mußte er schwere Kämpfe um seinen Unterhalt bestehen und sich zur Lieferung sehr untergeordneter Arbeiten verstehen, und später hat ihn wiederum Gemeinheit und Hinterlist um das schöne Leben betrogen. Er vertraute, aber seine Schüler raubten ihm die Geliebte und ihn verzehrte der Schmerz. „Ja selbst seiner Kunst drohte ein ähnliches Schicksal. Seine Gedanken waren seinen Zeitgenossen zu fremd; sie staunten anfangs, schüttelten dann bedenklich den Kopf und wendeten sich bald gefälligeren Erscheinungen und Erzeugnissen zu, die weniger Aufmerksamkeit und Nachdenken erforderten, um ihren tiefsinnigsten Meister durch Mißachtung seines Verdienstes dafür zu bestrafen, daß er es gewagt, weiter und größer zu denken als seine Zeitgenossen. Wir können das tragische Ende eines Mannes,

der in dem Kampfe mit solchen Feinden äußerlich unterliegt, beweinen, aber ihn selbst müssen wir bewundern. Eine solche wahrhaft tragische Scene hat uns der Meister, sein eigenes Schicksal vorahnend, vor Augen gestellt in dem Bilde eines jungen, mit Weinlaub bekränzten Mannes, der in sorglosem Vertrauen einem feigen Verräther sich hingibt, welcher ihn von rückwärts mit einem Dolche zu morden strebt." (Belvedere zu Wien.)

Mit Giorgione hat sein Nachfolger **Paris Bordone** (1500 bis 1537) noch eine gewisse geistige Verwandtschaft, nur ist er eine sanftere, mehr weibliche Natur; er ist der Maler der Romantik und faßt das Leben nach Frauenweise mehr von der lieblichen Seite auf. Das Belvedere in Wien besitzt von ihm drei Bilder im ersten Saale in denen uns seine vorherrschende Kenntniß des weiblichen Gemüthes entgegentritt in den beiden Frauengestalten, in denen er die Schönheit in ihrer inneren und äußeren Anmuth geschildert hat. In Beiden lebt ein schönes Ahnen eines reichen Liebelebens, nur wirkt es in Beiden auf verschiedene Weise. Jene bedenkt die Schönheit, diese fühlt sie; jene zeigt den edlen Stolz der weiblichen Seele, diese ihre zarte unbedingte Hingebung. Beide aber haben sich frei erhalten von der einseitigen Ausartung dieser beiden schönen Grundbedingungen aller edeln Weiblichkeit. — Zwischen diesen beiden Bildern in der Mitte hängt ein drittes, welches uns einen Mann zeigt, der bei einem Mädchen in vertraulicher Nähe in einer Laube sitzt. Ein außerordentlich merkwürdiges Bild, das den Kampf schildert, den das bessere Gefühl gegen den Reiz der augenblicklichen Lust zu führen hat und mit Erfolg bestanden hat, wie ein anderes Bild desselben Meisters im zweiten Saale des Belvedere zeigt, wo wir die beiden Liebenden wieder sehen, aber in sehr veränderter Lage und Stellung, welche deutlich beweist, daß die sinnliche Neigung einem höheren Streben Platz gemacht hat. Im gegenüberstehenden Bilde zeigt uns dann Bordone auch noch die beglückende Folge des Sieges der besseren Gefühle in der Neigung der Geschlechter.

Bordone steht zwischen Giorgione und **Palma** und ist dem Geiste nach mehr mit dem Letzteren verwandt; nur faßte Palma das Leben mehr von der tieferen religiösen Seite auf. Jacopo Palma vecchio[1]) d. h. der Aeltere folgte anfangs gleichfalls dem Style des Giovanni Bellini, doch verschwindet die Bellinische Strenge bald in seinen Bildern und eine romantische Schilderung tritt als Hauptelement der

[1]) geb. 1491.

Darstellung ein, in der sich Wirklichkeit und seelenvoller Traum mit einander verbinden. Er besitzt ein ungemein reiches Gemüth, weßhalb zum richtigen Verständniß und zur gerechten Würdigung seiner Bilder große Vertrautheit mit der Tiefe der Empfindungen des Menschenherzens erforderlich ist. Wer diese Eigenschaft mitbringt, wird einen so großen Reichthum psychologischer Wahrheit in Palma's Bildern entdecken, daß er darüber kaum mehr an die äußere Darstellung denkt.

Von seinen Gemälden nennen wir vor allen das Bild in der Galerie der Akademie zu Venedig, wo wir Christum sehen und die zwölf Apostel, die für eine knieende Frau fürbitten, ein Bild, das bemerkenswerth ist um des tiefen Ausdruckes willen, mit dem die Macht des Vertrauens auf den Heiland und die Kraft des Gebetes aus dem Bilde spricht. Zugleich ist die Farbe hell und klar, und so kräftig, daß die Gestalten mit seltener Lebhaftigkeit von dem dunklen Hintergrunde sich abheben und dem Beschauer entgegen zu treten scheinen. — In der Kirche di S. Zaccaria in Venedig stammt von ihm ein großes Altarbild; die Madonna mit sechs Heiligen und einem geigenspielenden Engel darstellend, und in S. Formosa zu Venedig das herrliche Altarbild von sieben Theilen, in deren Mitte die heilige Barbara steht mit der Siegespalme, großartig, in fast heroischer Bewegung, in leuchtender Kraft der Farbe. Daneben sind andere kleinere Heiligenfiguren, und oben Maria mit dem Leichnam Christi. Bewunderungswürdig ist seine „heilige Familie" im Louvre zu Paris mit den überaus reizenden, naturalistisch aufgefaßten jugendlichen Hirten, die das göttliche Kind anbeten. — Will man sich aber an den Bildern dieses seelenvollen Meisters recht innig erfreuen, so darf man nicht nach Paris oder München gehen, in welch' letzterer Stadt sich von diesem Künstler eine „heilige Verwandtschaft" befindet, sondern nach Wien, das einen größeren Reichthum an ausgezeichneten Werken des älteren Palma besitzt, als selbst dessen Vaterstadt Venedig. So gibt dort von des Meisters Kunstfertigkeit und Gediegenheit Zeugniß ein heiliger Johannes der Täufer, der in ganzer Figur aufrecht vor uns steht mit dem Ausdrucke einer anspruchslosen, einfach wahren Empfindung und eines ruhig klaren Selbstbewußtseins, das besonders deutlich aus dem verständigen Auge spricht. Die Heimsuchung Mariens führt uns in das unerschöpfliche Geheimniß der Menschenseele ein, und führt uns vor die beiden heiligen Freundinen, wie sie sich in's treue Auge blicken, eine Welt voll Schmerzen und Seligkeit in still kämpfender Brust, einsam im weiten Raume, unverstanden

von der Natur und unverstanden von den Menschen, also ganz auf sich allein angewiesen, was uns der Meister dadurch andeutete, daß er die übrigen Personen in ziemliche Entfernung stellte. Weit entfernt darum, daß diese weite Entfernung der Figuren ein Fehler der Composition wäre, ist sie vielmehr ein Beweis von dem tiefen Verständniß des Gegenstandes. — Daß Palma gruppiren konnte, zeigt uns das Votivbild einer Madonna mit dem Kinde, umgeben von den Heiligen: Clemens, Johannes dem Täufer, Katharina und Barbara, in welchem eine wunderbare Harmonie der Farben, Töne und Linien dem Auge begegnet und alle Figuren um die innere Mitte, um das Mysterium der Offenbarung des ewigen Liebesgeheimnisses sich ordnen ähnlich wie eine Blumenkrone sich erschließt und ihr duftendes Leben dem Beschauer enthüllt. Auch das daneben stehende Bild, welches die Madonna mit dem heiligen Markus und der heiligen Ursula darstellt, gibt hiefür Zeugniß.

Wir haben bisher nur religiöse Bilder dieses Meisters erwähnt. Doch ist auch das wirkliche Leben seinem Geiste nicht fremd, wie die verschiedenen Porträts zeigen, die sich zu Wien und zu Dresden befinden. Im Museum zu Dresden sind die drei jungen Mädchen, die als Porträts der Töchter des Meisters bekannt sind, prächtige Typen der üppigen, dabei noblen, goldlockigen venezianischen Schönheit, namentlich ist die Hellblonde, die „Violante" ausgezeichnet, für welche Tizian noch in spätem Alter in Liebe erglühte und welche Paris Bordone wiederholt, oder eigentlich in allen seinen Bildern immer gemalt hat. Ein Bildniß der „Violante" von vollendeter Technik und tiefem leidenschaftlichem Ausdrucke befindet sich auch in der Belvedere-Galerie zu Wien, wo auch vier weibliche Porträte sind, in denen die vier Temperamente sich ausprägen. Auch begegnet uns im Belvedere das Bildniß Gaston's de Foix, Herzogs von Nemour, ein Werk, in das der Künstler die ganze Gluth seiner eigenen Begeisterung niedergelegt hat. Wie in den vier Mädchen, so hat der Maler auch in diesem Bilde nicht das Zufällige, sondern das Ewige im Individuum ergriffen und es in seiner Weise wieder zu verewigen gewußt. Und das ist eben das Schöne und der wahre Werth eines guten Porträts, daß wir an dem Einzelnen nicht das Vergängliche, sondern das Unvergängliche, das Bleibende, den inneren Menschen erblicken, daß das Ewige im Menschen ungetrübt vom Staube der Zeit erhalten und dargestellt wird.

Den Höhepunkt erreichte die venetianische Schule in Tiziano Vecellio, der zu Cadore in Friaul 1477 geboren und nach fast hun-

dertjährigem Leben 1576 zu Venedig von der Pest dahingerafft wurde. „Alle Formen der Venetianer-Schule von Bellini bis Tintoretto wußte er sich anzueignen und sie auf originelle Weise zu benützen. Von der größten Einfachheit Bellinischer Formen ging er fort bis zur Ueberladung mit Figuren und Nebendingen, wie wir sie an einem Cagliari oder Robusti wiederfinden. Immer aber ging sein Streben auf das Reale und sinnlich Wahre, auf die lebendige Wirklichkeit. Kühn, neu und gewaltig in Farbe, Licht und Composition finden wir ihn durchaus. Sein Streben nach dem Außerordentlichen wird durch seine Naturwahrheit allein beschränkt. Großartigkeit und Kühnheit fehlen ihm nicht, aber es fehlt ihm die ruhige Durchbildung einer Idee, das Wohlgefallen an ihrer seelischen Tiefe oder geistigen Erhabenheit. Bei ihm muß Alles nach Außen wirken, muß in Glanz und Pracht vor der Welt seine Herrlichkeit entfalten; außerdem gilt es ihm Nichts. Die sanfteren Gefühle sind ihm fremd, seine Empfindungen sind momentane heftige Aufwallungen und flammende Leidenschaften, seine Gedanken geniale Einfälle. Gerade durch diese Beweglichkeit der Auffassung aber war es ihm möglich, der Gegenwart zu leben und den ganzen Reichthum seiner Zeit in seinen Bildern abzuspiegeln. Dadurch ist es ihm leicht geworden, einen hochgefeierten Namen sich zu erwerben, weil er aus seinem Füllhorn Jedem etwas bietet. Indem er die Eine Zeit in allen Beziehungen in sich aufgenommen und reproducirt hat, ist er für alle Zeiten bedeutsam geworden."

Wie bei den venetianischen Cinquecentisten überhaupt die Färbung sich wesentlich auf das Locale beschränkt, so stützt auch Titian seine Erfolge mit Localfarben, in deren technischer Behandlung er einzig dasteht, wie er denn überhaupt die Oelmalerei und die Farbenmischung meisterhaft wie keiner der seitherigen Künstler handzuhaben weiß. Die Behandlung seines Colorits ist aber schwierig zu erkennen und darzulegen, weil dieser Meister in den verschiedenen Perioden seiner langen Wirksamkeit verschiedene Manieren verfolgte, dann aber auch reich genug an Mitteln war, um für besondere Fälle auch einen besonderen Farbenvortrag zu entwickeln. Und zwar gelingt ihm dieses mit so großer Leichtigkeit, daß man seine complicirten Berechnungen der Farbenwirkung kaum ahnt.

Wie durch den Zauber des Colorits, durch Pracht und Harmonie der Farben, so ist Tizian auch vor allen Venetianern ausgezeichnet durch die scheinbare Vielseitigkeit [1]) seines Geistes. Denn wenn

[1]) Wir nennen diese Vielseitigkeit eine scheinbare, weil ganz richtig ist, was ein neuerer Kunsthistoriker bemerkt, daß nämlich die Auffassung fast durchgehends

allerdings die Verklärung des sinnlichen Lebens in edelster Art als Grundzug der meisten Gemälde erscheint und die Schilderung ruhig schöner Existenz seinem Wesen am meisten zusagt, so gibt es doch kaum ein Gebiet der Darstellung, auf welchem er nicht Meisterhaftes geleistet hätte. Denn er malte heilige Gegenstände, biblische und legendarische Stoffe, heilige Conversationen und Präsentationsbilder, Porträts, Seelen- und Charakterschilderungen, Genrebilder und verschiedene Scenen aus der antiken Mythologie. Daß bei der großen Anzahl seiner Werke nicht alle von gleicher Vollendung und Gediegenheit sein können, brauchen wir kaum zu bemerken. — Wir könnten seine künstlerische Laufbahn füglich in drei Perioden abgliedern, indem wir mit Leichtigkeit die Bilder der ersten Zeit, in denen noch ein fleißiges Streben, ein gewisses Ringen mit dem Stoffe, das durch Einfachheit der Auffassung und durch liebevolle fleißige Behandlung der Farbe ihre Geheimnisse erst abzulauschen sucht, von den Bildern der zweiten Periode unterscheiden, in denen der Meister mit Licht und Farbe spielt und wie im Triumphe durch das Reich der Formen schreitet. Leider hat sich an diese schöne Zeit auch noch eine dritte Manier angeschlossen, die im Ueberladenen sich gefällt und durch schwarzgraue Töne und tockirten Auftrag der Farben und Lichter sich unterscheidet. Diese Manier hatte wohl Schadow im Auge, als er in einem Vortrage über den Einfluß des Christenthums auf die bildende Kunst äußerte, daß „der große Tizian im hohen Alter in's Schmieren gerieth."

Diese Perioden Tizianischer Kunstthätigkeit kann man nirgends klarer und deutlicher studiren als im Belvedere zu Wien, das einen solchen Reichthum von Werken dieses Meisters besitzt, wie ihn sonst keine Galerie aufzuweisen vermag. Die beiden ersten Sääle zählen allein schon zweiunddreißig Bilder von ihm. Unter diesen stammt offenbar aus der ersten Periode (wo wir noch den Schüler Bellini's in ihm erkennen) die Madonna mit dem auf einer Brüstung stehenden Kinde, mit der Aussicht in eine einfache Landschaft. Mit Palma verwandt ist die Madonna mit dem Kinde auf dem Schooße und den drei nebenstehenden Heiligen: Stephanus, Hieronymus und Georg. Kind und Mutter sind in lebhafter natürlicher Beziehung, die uns schon den mehr sinnlichen Meister verkündet, der aber hier noch von

dieselbe ist, daß seine Himmelsköniginen, Aphroditen, Galateen und weiblichen Heiligen Venetianerinen sind vom reinsten Blut, mit vollem Reize des Begehrens und Genießens ausgestattet.

der Weihe des Gegenstandes durchdrungen eine höhere Empfindung, ein tieferes Sinnen im Gesichte der Madonna mit der natürlichen Bewegung zu verbinden und eben durch diese Natürlichkeit uns nahe zu legen wußte. Die Heiligen aber sind in Palma's Weise mit allgemeiner psychologischer Wahrheit aufgefaßt. Noch einfacher, aber auch noch kraftvoller und überwältigender ist ein anderes Madonnenbild Tizians in dem nämlichen Saale. Die Madonna, eine große königliche Gestalt, hinter welcher ein reicher Vorhang wie ein Thronhimmel ausgebreitet ist, hält mit der Rechten das auf einem Tische stehende Christuskind, welches mit beiden Händchen die vom kleinen Johannes gebrachten Blumen und Früchte der Mutter darbietet, welche diese mit der linken Hand in Empfang nimmt. Daneben steht Joseph, der zärtlich und freundlich betrachtend auf die beiden theueren Angehörigen blickt, und Joachim, mit ernstem Sinnen vor sich hinschauend. — Wir reihen an dieses ergreifende Bild sogleich das weltberühmte, colossale Altarbild Tizian's an, welches, die Himmelfahrt Mariens darstellend, als Centralpunkt des Glanzes der venetianischen Schule in dem Festsaal der Akademie zu Venedig aufbewahrt wird. Es besteht aus drei Scenen übereinander: in der Mitte erblicken wir Maria auf einer Wolke schwebend, voll Wonnegefühl und mit freudigem Entzücken zum himmlischen Vater aufblickend. Zwei Reihen schöner Cherubim umgeben frohlockend auf beiden Seiten die Aufschwebende; oben im leichten Aether erscheint Gott Vater, die Arme nach Maria ausbreitend und voll Huld auf sie niederblickend, während ein Engel ein Diadem, das für Maria bestimmt ist, vorweist. Unten stehen die Apostel und blicken mit Verwunderung und frommer Sehnsucht aufwärts. Wer diese Himmelfahrt Mariens gesehen, der weiß erst, was die Farbe vermag. Das Licht des Himmels erscheint hier sichtbar und offenbart sich als unendliche, aus der unsichtbaren Tiefe quellende Macht, aus der unerschöpflich die Ströme der Lichtstrahlen hervorwallen, wie eine Ewigkeit, die sich in die Zeit ausgießen will. Alles Irdische ist Nacht und erhält sein Licht von jener unerschöpflichen, ewigen, unsichtbar sichtbaren Lichtquelle. Dunkel treten die Gestalten in's Licht, um in ihm verklärt, von ihm gehoben und getragen zu werden. Die der Erde zugewendete Seite ist noch im Schatten, während die Wellen des Lichtes schon um den Saum der Gewänder fluthen und die dunkle Leiblichkeit mit ihrer Klarheit durchdringen wollen. Die Gestalt Mariens schwebt ganz in dieser unbegreiflichen Helle und Klarheit, zeigt sich lichtumflossen und innerlich vom Gefühle der Macht des ewigen Lichtes erleuchtet, leicht und licht. So ordnen

sich die einzelnen Figuren des großen Bildes zu einer majestätisch einfachen und doch reichen und unerschöpflichen Composition. In der Mitte concentrirt sich die Fülle des Lichtes und nur die schwebende Gestalt Mariens tritt groß und majestätisch mit siegender Fülle und im unaufhaltsamen Fluge aufwärts strebend, glorreich und herrlich aus der sie umgebenden Himmelsklarheit hervor. Nach den Seiten, nach oben und unten hin brechen die Schatten herein und schließen das Gemälde in sich ab zu einem doppelt unendlichen Bilde, das unendlich wallende Licht im Centrum wird begrenzt von dem in's Unsichtbare und in's Dunkel sich verlierenden Schatten. — In diesem Bilde ist das Geheimniß des Lichtes offenbar geworden. Dagegen ist der Meister in Darstellung der raffael'schen Lieblichkeit und Tiefe der Züge, der schwärmerisch edlen, sinnlich-göttlichen Würde und Fülle des Gesichtes und der ganzen Gestalt hinter der hohen Kunstvollendung nicht bloß Raffaels, sondern auch hinter der florentinischen, lombardischen und vorzüglich hinter der älteren Schule von Bologna zurückgeblieben. Die Frauenbilder Tizians haben fast alle im Ausdrucke etwas Rohes und Unzartes; wenigstens sind alle zu derb, finster und breit, als daß sie liebenswürdig erscheinen könnten. Die Empfindung, die tiefe Rührung darzustellen, liegt außer seiner Macht.

Zu den bis jetzt angeführten Muttergottesbildern wären noch manche hinzuzufügen, die mitunter eine liebliche Gesammtwirkung äußern, wie z. B. die Darstellung der Jungfrau im Tempel (Akademie zu Venedig), eine gen Himmel schwebende Jungfrau (Dom zu Verona), eine thronende Madonna von Heiligen und der Familie Pesaro umgeben in St. Maria de' Frari und ein schönes Bild in der Galerie zu Dresden, wo die Madonna huldvoll mit ihrem Kinde einer demüthig nahenden jungen Frau sich zuwendet, die von Petrus ihr empfohlen wird.

Wir wollen aber nicht ausführlicher über diese und ähnliche Bilder handeln, sondern lieber einige andere noch anführen, in welchen er Gegenstände aus der heiligen Geschichte zur Darstellung brachte. Da ist denn an erster Stelle zu erwähnen sein Christus della Moneta oder der „Zinsgroschen" in der Galerie zu Dresden. Die Behandlung erscheint noch zart und zierlich, in dem reichen Bart- und Haupthaar mit liebevoller Hand detaillirend; aber die Farbe ist schon von höchster Gluth und Kraft, so daß durch eine wahrhaft bezaubernde Färbung ein Bild dem Beschauer nahe gebracht wird, in welchem mit der geistvollsten Auffassung des Inhalts der Scene die feinste Durchbildung des Charakteristischen verbunden ist. Oder wer könnte verkennen den

großen Contrast zwischen dem Ausdrucke Christi von wunderbarer Tiefe und Gelassenheit, wie er mit durchdringendem und doch wieder mitleidsvollem Blicke den Pharisäer abweist und zwischen dem rohen, tückisch verschmitzten Kopf des Pharisäers, der in seinen dicken Ohren seine Gemeinheit verkündet, die durch die plumpe Faust noch weiter documentirt wird. — Von großartiger Milde und beschaulicher Tiefe des Ausdrucks ist ferner ein Bild dieses Meisters im Louvre zu Paris, welches uns Christum und die Jünger zu Emaus vorführt. Ebendort befindet sich auch seine „Grablegung Christi," von welcher die Sammlung Manfrin zu Venedig eine Copie besitzt. An schmerzlichem Affect steht dieses Bild unter allen Tizianischen Werken einzig da, und erreicht überhaupt durch das edle Maß, welches dem ergreifenden Ausdruck des Leidens die körperliche Bewegung des Tragens unterzuordnen weiß, sowie durch die wunderbare Kraft der Augen, das Spirituelle der Scene auszudrücken, endlich durch den tiefen feierlichen Ton der Farbe eine wahrhaft seelenvolle Schönheit. Ist dieses Bild schon bewunderungswürdig, so erkennen wir doch die geistige Größe Tizians noch mehr an seinem lebensgroßen Johannes dem Täufer in der Wüste, der sich in der Akademie zu Venedig befindet. Der ascetische Mann steht umgeben von einer düsteren Landschaft mit stolzem Bewußtsein der Sehergabe vor uns. Aus seinem Auge strahlt der Glanz einer himmlischen Seligkeit, die in ihm nur ahnend aufsteigt. In diesem kräftigen Körperbau bewundern wir den unbeugsamen Vorboten des Heiles, in diesen nervigen Gliedmassen den Schwung seiner Begeisterung, den gottbeseelten Drang der Offenbarung. Tizian erscheint hier auf streng kirchlichem Felde, wenn auch mit den Mitteln der antiken Auffassung; es scheint, als wolle er uns aus der antiken Weisheit in die Glorie des Christenthums einführen.

Als ein schönes Beispiel Tizianischer Seelenschilderungen mag uns dienen eine Magdalena in der Galerie Pitti zu Florenz. Ein großer imponirender Kopf voll Kraft und Fülle mit einem fast unendlichen Lockengewoge bezeichnet so recht den Stand einer reichen, kräftigen, sinnlichen Natur, die von dieser Kraftfülle der wogenden Sinnlichkeit verleitet, die Ufer des Gesetzes überschritten, und nun im ersten Einblick in sich selbst den tiefen schmerzlichen Irrthum gewahr wird und den Fehler der ungebändigten, aber nicht gänzlich verdorbenen Natur, durch den der Geist im Fleische suchte, was der Leib nur durch den Geist findet: Sehnsucht, Liebe und Seligkeit, bitter und schmerzhaft bereut. Es ist der erste Blick nach oben und nach innen, was uns in diesem Auge, das sich so sehnend, so des reichsten Lebensdranges

voll nach oben wendet, begegnet, und was wir auf diesem nicht schmerzlich aber wehmüthig zuckendem Munde schweben sehen. Diese Lockenfülle selbst zeigt uns den gleichen Gedanken: Reichthum und Weichheit des Gefühls bis zur üppigen Selbstvergessenheit, aber auch Biegsamkeit und schwärmende Liebesgluth, die der edelsten Gesinnung, der reichsten Gefühle fähig ist, sobald der Geist den Lichtblick der ewigen Schönheit und Liebe gesehen hat.

Eines der bedeutendsten und wichtigsten Bilder Tizians ist das Altarbild in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig, die Marter des heiligen Mönches Petrus darstellend. Denn in diesem Bilde hat der Meister ein hohes Maß leidenschaftlicher Erregung erreicht, während sonst das Dramatische, Pathetische seine schwächste Seite ist, hat auch seine locale Weise der Färbung verlassen und ein herrschendes Licht eingeführt sammt einer meisterhaften Stimmung der Scenerie und in der Figur des fliehenden Begleiters einen Ausdruck hervorgebracht, der an Raffael'sche Größe erinnert. Zwar hat ein neuerer Kunsthistoriker gesagt, diese Darstellung sei so natürlich schrecklich, daß sie sich auch nicht haarbreit von einer schaudererregenden Raubmordsscene unterscheide, und auch Lübke sagt, die Darstellung habe hier kaum mehr etwas mit der religiösen Auffassung gemein. Allein ein anderer tiefer in den Geist der Kunstwerke eindringender Beurtheiler schreibt: Nur Ein Bild gibt Zeugniß für ihn, daß er die Nähe des Göttlichen nicht bloß gefühlt, sondern auch darzustellen verstand; es ist der Tod Petrus des Martyrers.

Die Himmelfahrt Mariens in der Akademie und das allegorische Bild der Erscheinung der Religion im Palazzo ducale, welches aus derselben Idee hervorging, nur schwächer ausgeführt ist, und insbesondere im Gesichte der allegorischen Figur gar nichts Edles und Tiefes enthält, haben mehr die Macht der Farbe und des Lichtes, als die des geistig-gemüthlichen Ausdruckes himmlischer Gefühle, zu ihrem Ziele genommen. Der Martertod des heiligen Petrus aber ist von einer anderen Bedeutung. In tiefer romantischer Waldeinsamkeit geschieht die schreckliche That. Kein Zeuge ist gegenwärtig, als mit dem Blicke des höchsten Schreckens entfliehend ein Jünger des Heiligen, und die Bäume des Waldes, die rauschend den finsteren Mord den schweigenden Lüften erzählen. Schauerlich und tief ergreifend ist die Wirkung dieser Einsamkeit, die den Frevel der Verworfenheit und die himmlische Opfergabe der heiligen Liebe des Martyrthums gesehen. Die Wendung des flüchtigen Begleiters des Heiligen zeigt die vor Schrecken gefesselte Sprache, den bis zum höchsten Entsetzen gesteigerten starren, hervor-

gequollenen Blick des Auges, den Fuß, der sich heben will zur eiligsten Flucht, und im Netze der wirren Gedanken verwickelt am Boden haften bleibt. Himmel und Erde haben das Unerhörte geschaut. Zwei Engelgestalten, die vom Himmel geflogen kommen, zeigen, daß die Ewigkeit nicht fühllos bleibt bei den ungeheuren Thaten der Zeit, ungeheuer durch die Tiefe des Willens, der hier in seinen fernsten Gegensätzen sich offenbarte. Rauschend erzählt der Wald, ein stummer und doch beredter Zeuge, das Zeugniß des Todes und Lebens, der Liebe und des Mordes. In diesem Bilde hat der Künstler auch dem Gefühle das Unendliche geoffenbart. Finsterniß und Licht begegnen sich auch hier; aber es ist ein anderer Gegensatz, der zum Geiste redet und aus dem Geiste stammt und sich dennoch in der Sichtbarkeit, in dem stummen Zeugniß der Schöpfung offenbart. So wenige Mittel und so reiche unerschöpfliche Wirkung! Das ist wahre Kunst, mit dem wenigsten Aufwand von Kraft die höchste Wirkung hervorzubringen.

Mit diesem Bilde verwandt ist auch die Marter des heiligen Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig, ein Werk von hoher Meisterschaft, in welchem der Künstler in ausgeschlossener Weise dem Princip der geschlossenen Beleuchtung huldigt. Die Figur des Martyrers wird durch einen himmlischen Lichtstrahl, sowie durch das Feuer des Rostes beleuchtet. Dazu kommt noch die flackernde Gluth zweier Pechpfannen, welche mit dem durchbrechenden Monde das nächtliche Dunkel lichten.

Unter der Wirkung dieser dreifachen Beleuchtung mit ihrer Masse von verschieden abgetönten Lichtern und Reflexen gewinnen die in scharf charakteristischer Weise aufgefaßten Figuren ein im höchsten Grade wirksames, directes Leben. — Hieher gehört auch noch die grandiose Dornenkrönung im Louvre zu Paris, ein Hauptwerk dramatischen Pathos, das jedoch bei aller Größe nicht ohne Gewaltsamkeit ist.

Ganz besonders ausgezeichnet ist Tizian in Auffassung von Porträten. Das sind Venetianer, wie sie sein mußten. Hast du keinen Buchstaben der Geschichte Venedigs gelesen, und siehst diese gesperrten, verschlossenen und doch unternehmenden Köpfe, diese düstere schwarze Tracht, diese mageren schroffen Gestalten, so weißt du die Hauptmomente ihrer Geschichte. Jedenfalls das bedeutendste, als eigentlich Bild in sich abgeschlossene Porträt, ist jenes des Cardinals Ippolito de' Medici (in der Galerie zu Florenz). Dem Porträt Kaisers Karl V. kann man seine großartige Geschichte gleichsam vom Gesicht ablesen. Zu dem Herrlichsten seiner Kunst gehören indeß einige unvergleichliche Frauenbildnisse, dergleichen sich in fast allen bedeutenderen Galerieen

befinden. Sie sind mit solcher Liebe aufgefaßt, und obwohl durchaus individuell, doch von einer solchen vollendeten Schönheit, daß man sie seit Langem als „Geliebte Tizians" zu bezeichnen pflegt. Von großem Reize ist die Geliebte Tizians im Belvedere zu Wien, welche im Pelz, mit halbentblößtem Busen erscheint. Der Kopf dieses Mädchens ist für einige Venus-Bilder Tizians benützt worden, deren er überhaupt viele gemalt hat. In den Venusbildern darf man indeß nicht das antike Element suchen, sondern er gibt in ihnen das Ideal weiblicher Schönheit, nichts als eine edel verklärte Sinnlichkeit, aber meist in einer Hoheit der Auffassung, in einer Absichtslosigkeit, wie nur die beste Epoche der antiken Zeit sie bei den Hellenen gekannt hat. Hier feiert seine Farbe zugleich ihren höchsten Triumph, denn er weiß fast ohne allen Schatten, oft im hellsten Lichte, die schwellenden Formen so zu runden, daß sie von glühendem Leben durchpulst erscheinen. Obwohl von vollendeter Reife und herrlicher Pracht der Glieder sind diese Frauengestalten doch so vornehm und edel, daß sie das Uebermaß des gar zu Ueppigen glücklich vermeiden, wenn sie auch keineswegs jene unantastbare Würde bewahren, die in dem plastischen Ideal der leiblichen Schönheit herrscht, was eben in der Verschiedenheit des Zieles beider Künste begründet ist.

In dieser Beziehung darf vielleicht zur Ergänzung des auf S. 594 Gesagten noch Folgendes eingeschaltet werden. Der Plastik ist die Leiblichkeit reines Ideal. Sie betrachtet den Leib als allgemeinen Typus des Geistes. Der Leib ist Symbol des persönlichen, einheitlichen Lebens; daher muß er bei der Individualität die Allgemeinheit festhalten. Er darf nicht Ausdruck irgend einer rein individuellen und momentanen Handlung sein, sondern muß die höchste vollendetste Wohnung für den freien Geist in seinem einfachsten seelischen Grundverhältnisse des Alters, Geschlechtes und der Bewegung darstellen. Die Plastik stellt daher den Leib als etwas für sich Bestehendes hin; in der Plastik muß die leibliche Schönheit für sich als ewige Form erscheinen. Dagegen will die Malerei den Moment, das persönliche Verhältniß bezeichnen; ihr gehört die Erregung des Affectes an. Es ist ihr nicht um die Schönheit des Leibes für sich, sondern um die fühlende, von einem persönlichen Zwecke belebte und erwärmte Schönheit zu thun. Daher fällt sie auch vom hohen Ideale der Plastik ab, und gibt diesem eine andere Lebenseinheit, die gleichfalls eine ewige und unergründliche ist, durch die Seele, die daraus hervorleuchtet. Eine gemalte Venus wird demnach nichts Anderes sein können, als eine sinnlich begehrende, reizende Gestalt. Und das sind auch die Bilder Tizians, die Sinn-

lichkeit, der persönliche Reiz ist das Vorherrschende, wenn auch, wie gesagt, der sinnliche Affect freilich nicht der höchste ist, den die Malerei erreichen kann.

Wir wollen keine dieser Gestalten näher beschreiben, sondern wieder zu jenem Punkte zurückkehren, der uns zu diesen Bemerkungen Anlaß gab, nämlich zu dem schönen weiblichen Porträt im Belvedere zu Wien, um daran anzuschließen jene drei Frauenporträte im zweiten Saale dortselbst, die der besten Zeit des Meisters angehören. Gleich das erste, das Bildniß einer jungen Frau mit purpursammtenem Kleide, kostbarem Gürtel und Halskette, ist ungemein fleißig und zart in der Ausführung, dabei aber doch voll innerlich wahren Lebens; die knospende Fülle der ersten, kindlich unbefangenen Lebensahnung ist von einer frischen unverdorbenen Sinnlichkeit getragen; Entschlossenheit und entschiedener Wille blickt aus dem kindlichen Gesichtchen; der unbeschreibliche Reiz des werdenden, aufblühenden Lebens, der aus der Knospe hervorbrechenden Blüthe ist über das Ganze verbreitet. Fast noch schöner ist das Bild der Prinzessin Isabella von Este, mit Pelzkleid und reichgeschmücktem Turban. Am vollendetsten aber zeigt sich Tizians Kunst auf dem Gebiete des Anmuthigen in einem dritten Mädchenporträte. Kindliche Unschuld wohnt in dem zarten Munde und in dem feinen mädchenhaften Kinn; dagegen ist das Auge träumerisch geöffnet, von der erwachenden Fülle unbekannter Gefühle erweitert, während die übrige, kaum verhüllte Gestalt in Brust und Armen bereits die vollendet aufgeblühte Weiblichkeit offenbart, wie eine aus der Knospe gewaltsam hervorgebrochene volle Rose. Das ist das Bild einer Braut, die dem geliebten Manne zuerst ihre Schönheit enthüllt und sich derselben freut, ohne ihre verderbliche Macht zu kennen. Mit offenbarer Vorliebe hat der Meister dieses Bild angelegt und mit sicherer Pinselführung, zart und breit, fleißig und doch ohne Aengstlichkeit vollendet als ein feuriges Loblied auf die aufblühende weibliche Schönheit. Es war die Lyrik der ersten Jünglingsbegeisterung, die den Meister beseelte, als ihm dieses Werk gelang.

Noch müssen wir der mythologischen und allegorischen Bilder Tizians Erwähnung thun, in denen er, namentlich in den ersteren, die günstigste Gelegenheit fand, den Zauber menschlicher Schönheit zu schildern. Wir bemerken nur kurz, daß sich solche Gemälde in verschiedenen Galerien befinden, wie z. B. zu London Bacchus und Ariadne, zu Madrid die Entdeckung des Fehltrittes der Kallisto, die „himmlische und irdische Liebe“ in der Galerie Borghese zu Rom, die „drei Menschenalter“ in der Galerie Manfrin zu Venedig. Vielleicht eines der

reizendsten Bilder mythologischen Inhalts, welche Tizian malte, stellt die Venus dar, welche den Adonis von dem verhängnißvollen Aufbruche zur Eberjagd zurückzuhalten strebt. Die Belvedere-Galerie hat ein von Schülerhand wiederholtes Exemplar dieser Composition aufzuzeigen. Auch besitzt das Belvedere zwei allegorische Bilder, in denen uns Tizian das Mysterium der Ehe in Gestalten vorführt, die in ihrer Beziehung zu einander den Gegenstand nur leicht verhüllen, einem schönen Gewande vergleichbar, das sich weich um die Glieder legt und während es ihre sonderheitliche Wohlgestalt verbirgt, ihre allgemeine Schönheit offenbart. Tizian hat diesen Gegenstand oft zum Vorwurf seiner Kunst genommen; München und Paris können Varianten desselben aufweisen; aber er hat die Mysterien der Natur nicht profanirt.

Wir haben hiemit so ziemlich von allen Arten Tizianischer Kunstthätigkeit Etwas kennen gelernt und glauben nicht mehr nöthig zu haben, bei jenen Bildern uns aufzuhalten, die offenbar der dritten Periode seines Schaffens angehören, deren einige sich gleichfalls im Belvedere zu Wien befinden, wie die „Grablegung Christi," die „Ehebrecherin vor Christus," Diana mit ihren Nymphen im Bade, das Bild des Apostels Jakobus und das große „Ecce homo," ein Bild, das uns eine Fülle von glänzend gemalten Gestalten vorführt, die in mannigfachen Stellungen um die Stufen des Vorhauses der Wohnung des römischen Landpflegers versammelt sind. Die meisten Personen, vielleicht alle, sind Porträte und gehören in keiner Weise dem großen Momente an, zu dem der Maler sie herbeigerufen. Jeder ist mit sich selbst beschäftigt, Jeder bestrebt, sich selbst bemerkbar zu machen. Jede einzelne Figur ist herrlich als Porträtfigur behandelt; aber das Ganze ist in dieser Zusammenstellung bedeutungslos und zeugt von der oberflächlichen Behandlung, die er überhaupt in seiner späteren Zeit den Gegenständen angedeihen ließ. Das letzte Bild des Meisters, welches er jedoch unvollendet zurückließ, ist die Kreuzabnahme Christi, die sich in der Sammlung der Akademie zu Venedig befindet.

Daß ein Meister von dem Ansehen und dem Ruhme eines Tizian auf seine Zeitgenossen mächtig einwirkte und die meisten Künstler zu Nachahmern erhielt ist begreiflich, aber eben so begreiflich ist auch, daß eine Nachahmung der Malweise ohne den Geist Tizians zuletzt in die Aeußerlichkeit und das Wohlgefallen an Pracht und Sinnlichkeit übergehen und den Verfall der Kunst herbeiführen mußte. Indeß bei den ersten Nachfolgern Tizians findet sich noch manches schöne Bild. Namentlich müssen wir unter mehreren Anderen Tizians Zeitgenossen, Bonifazio Veneziano (1494—1563) hervorheben, der sich die

Leichtigkeit in der Behandlung der Farbe, die den großen Tizian so sehr auszeichnet, im höchsten Grade eigen gemacht hat, ein kräftiger Concurrent Tizians geworden ist und gewiß großen Ruhm erlangt hätte, wenn er eben nicht Tizians Zeitgenosse gewesen wäre. Aber auch in diesem Künstler offenbart sich schon das Streben nach großen, weitausgedehnten Darstellungen ohne die Kraft, zu dieser Breite die geistige Tiefe zu finden, durch die sie ausgefüllt werden könnte. Er ist nicht so erfindungsreich wie Tizian, nicht so tieffühlend wie Palma, nicht so geistig groß wie Giorgione, aber er nimmt alle diese hervorragenden Eigenschaften in sich auf und gibt sie in milderen Anklängen wieder, indem er sie in seine eigene Auffassung überträgt. Er macht den Tizian durchsichtiger, den Palma leichter, den Giorgione freundlicher. Er bedarf der eigenen Gedanken weniger, da in seiner Hand jeder Gedanke Anderer erneut und der Anschauung näher gebracht wird. Von ihm finden sich fünf Bilder in den Säälen des Erdgeschoßes vom Belvedere zu Wien, die eben so charakteristisch für seine Weise wie ansprechend für jeden Freund des einfach Schönen und Großen sind. Besonders schön ist von ihm das Bild in Venedig, worin er die Ordensstifter darstellt, wie sie von Christus, dem allgemeinen Welterlöser, ihre Absonderung von den übrigen Menschen heiligen lassen und in dieser Bitte durch holde Engel unterstützt werden, die von ihnen ausgehend sie mit der Erde und dem Erlöser verbinden. Ein lieblicher Gedanke, der die Bedeutung der Orden richtig erfaßt, indem darin ausgedrückt ist, daß die Religiosen durch ihre Wirksamkeit gleichsam Engel der Menschen seien, daß aber anderseits von ihnen ein himmlisches, englisches Leben verlangt wird.

Von den übrigen Schülern Tizians nennen wir seinen Bruder Francesco Vecellio, seinen eigenen Sohn Orazio, Domenico Campagnola, Santo Jago und Girolamo Dante, Geronimo Savoldo, Girolamo Rumanino, Giovanni Cariani, Lorenzo Lotto, Andrea Meldolla genannt Schiavone, Calisto Piazza und einige andere, die indeß alle übertroffen werden von Alessandro Bonvincino da Brescia (1500— gegen 1547), der unter dem Namen il Moretto (der kleine Mohr) bekannt ist. Seine Andachtsbilder gemahnen an Einwirkungen der Raffael'schen Schule, die er mit Tizianischer Färbung zu verschmelzen wußte. Seine herrliche Justina mit einem knieenden Manne im Belvedere zu Wien ist jedenfalls die Perle, der glänzendste Stern am Himmel der späteren venezianischen Kunst, ein Bild von solcher Wirkung, daß es, einmal gesehen, nicht wieder vergessen werden kann. Wie groß und edel Justina dasteht! Diese Haltung und Ge-

wandung, dieses durchdringende, Alles mit Einem Blicke durchforschende und doch so mild blickende Auge, dieses beredte Schweigen des entschiedenen und doch so milden Mundes, diese schöne Neigung des Hauptes, welcher der Arm mit der Palme leicht gehoben folgt, dieses Alles ergreift den Beschauer mit wundersamer Gewalt. Auch die Landschaft wußte Moretto im Tizianischen Stil geschickt zu behandeln, wie das nämliche Bild zeigt, dessen Hintergrund eine weite gebirgige Gegend bildet vom heitersten Himmelslichte umsäumt. Mehrere seiner schönsten Werke bewahrt noch jetzt seine Vaterstadt Brescia, im Berliner Museum befindet sich eine große „Anbetung der Hirten" und eines seiner poesievollsten Andachtsbilder, eine verklärte, in Lüften schwebende Madonna mit dem Kinde, der heiligen Anna und dem kleinen Johannes, von lieblichen Engeln umringt. Unten knieen zwei ausdrucksvolle, von tiefster Frömmigkeit erfüllte Priestergestalten; den Hintergrund bildet eine prächtige Landschaft. Zwei herrliche Bilder dieses Meisters bewahrt auch das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M., deren eines, nämlich eine thronende Madonna mit dem heiligen Antonius und Sebastian, als ein Hauptwerk Moretto's gilt. — Als Schüler Moretto's ist der als ausgezeichneter Bildnißmaler bekannte Gianbattista Moroni zu nennen, der in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blühte.

Moretto's Färbung ist von Tizians Einfluß bestimmt, allein die glühende venezianische Farbenpracht geht bei ihm in einen milderen, duftigen Silberton über, weßhalb er auch zu den Veroneser-Meistern gerechnet werden kann, die in inniger Verwandtschaft mit der Venezianer-Schule und in stetem Wechselverkehr mit ihr sich die Einfachheit, Breite und Größe derselben zu eigen gemacht, in der Farbe aber die blasse, kältere Weise der älteren Vivarini's, die auch bei Basaiti und in einigen Werken Bellini's sich zeigt, sich zum Vorbilde genommen haben. Dieser mehr bläuliche Grundton in der Farbe führte sie zu einer mehr idealen Auffassung, zu einer größeren Allgemeinheit und Helle der Lichter, zu einem eigenthümlichen Glanze des Colorits. Diese Richtung hat in Moretto ihre Vollendung erreicht, während sie in dem Veroneser Paolo Cagliari (1528—1588), gewöhnlich Paolo Veronese genannt, bereits wieder ihrer Auflösung entgegenging, indem er in seiner späteren Zeit, um die eintretende Verblasenheit seiner Tinten zu verdecken, auf die Einführung eines grellröthlichen Tones gerieth, der dem Vortrag etwas Ordinäres verleiht.

Während die übrigen Schulen Italiens in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts bald allgemein in Manier und Affectation

verfallen, strahlte der Glanz der venetianischen Schule nochmals blendend auf in Paolo Veronese, dem es gelungen ist, eine gewisse Fülle der Kunst vor den Augen der Zeitgenossen auszubreiten und ihre Bewunderung sich zu erringen durch das reine Metall seiner Farbe, die Pracht der Gewandung und durch seine festlich gestimmten Figuren, durch die Schönheit der architektonischen Umgebung mit den oft sehr ansprechenden landschaftlichen Prospecten. In seinen Bildern gefällt uns die harmonische Wirkung des Ganzen, aber bei genauerer Betrachtung wird der Beschauer durch den Mangel eines idealen Gehaltes unangenehm berührt. Es war eben auch bei ihm die Pracht und die äußerliche Herrlichkeit, die ihn begeisterte, er zahlte eben auch der Zeit seinen Tribut. Und so ist ihm der höhere Gehalt und das Ideale zur Nebensache, das Beiwerk, besonders die Draperie zur Hauptsache geworden. „Wir bewundern darum in seinen Gemälden den breiten Faltenwurf der Gewänder, den Sammt und die Seide wie den schweren Goldstoff, womit seine Figuren sich geschmückt; aber diese selbst bieten nur selten ein allgemeines Interesse. Es ist der Thron der Kunst, der reiche Baldachin und der purpurne Lehnstuhl, was er uns noch zeigt; aber sie selbst, die Königin, ist bereits herabgestiegen und hat sich den Augen der neugierigen Menge entzogen."

Eine Reihe der besten Gemälde aus Paolo's schönster Zeit besitzt die Sebastianskirche zu Venedig, wo besonders der Gang des heiligen Sebastian zum Richtplatze ausgezeichnet ist. Außerdem sind berühmt die „Hochzeit zu Kana" im Louvre zu Paris, ein Bild von dreißig Fuß Breite und zwanzig Fuß Höhe mit einhundert und dreißig Figuren. Dazu kommen mehrere Gastmahlsscenen zu Mailand, Venedig, Paris und Dresden. Die Andachtsbilder Paolo's sind größtentheils schwach, da seinen Figuren die Empfindung mangelt. Nur in der dramatisch bewegten Auferstehung Christi in S. Francesco della Vigna und in einer Vermählung der heiligen Katharina in der Kirche S. Caterina zu Venedig entfaltet der Meister ein reiches, fein durchempfundenes Leben. Auch die Madonna mit der heiligen Katharina und Barbara nebst zwei Nonnen im Belvedere zu Wien gehört zu seinen vorzüglichsten Bildern. Es ist so viel Harmonie in Farbe und Composition, solche Zartheit, reizende Anordnung und feine Seelenschilderung in diesem Bilde, daß es wie ein liebliches Veilchen gar wunderbar den Geist umduftet und erquickt. Im Vergleich hiemit erscheint leer das Figurenbild, welches das Wunder der Heilung einer kranken Frau vor dem Hause des Jairus darstellt, oder das der Ehebrecherin vor Christus, oder das der Anbetung der heiligen drei Könige. Letzterer

Gegenstand findet sich auch auf einem Bilde in der Dresdener Galerie dargestellt, das als ein echtes Galabild gelten kann, indem es scheint, als würden die fremdartigen Gestalten der Weisen bei der Madonna zur Hofcour zugelassen. Dagegen besitzt die nämliche Galerie von ihm die berühmte dramatisch bewegte Kreuztragung, in welcher Veronese in einigen Figuren eine bei ihm ungewöhnliche Schärfe der Charakteristik entwickelt, wie z. B. bei dem Henker, welcher Christum am Stricke emporreißt.

Auch mythologische Bilder malte Paolo Veronese, die sich jedoch nicht mit den ähnlichen Darstellungen Tizians messen können, da ihm die Modellirung des Nackten zu wenig geläufig ist.

Wie wir somit gesehen, gehört Paolo Veronese der Zeit der Veräußerlichung an, die durch die größere Quantität die fehlende höhere Qualität, durch die Vermehrung des Beiwerks den Mangel des Inhaltes zu ersetzen suchte. Aber er hat wenigstens kein Gefallen am Oberflächlichen und liebt nicht das Abenteuerliche und Formlose wie Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (oder das Färberlein), der ganz in Eitelkeit unterging und mit unbändiger Kraft die Malweise der Venetianer der Auflösung entgegentrieb. Höchst ehrgeizig, wie er war, wollte er Originelles und Außergewöhnliches hervorbringen, um zu überraschen und zu glänzen, aber er vermochte es nicht durch die Größe und einfache Majestät, nicht durch die Vielgestaltigkeit der Wahrheit in der Natur, sondern durch bizarre Einfälle, durch Fastnachtsscherz und kühne Vermummung der Natur. Es konnte wohl nicht anders sein, da er sich einen Wahlspruch festgestellt hatte, der in sich einen unlösbaren Widerspruch enthält, indem es unmöglich erscheinen muß, „die Zeichnung Michelangelo's und die Färbung Tizians" miteinander zu vereinigen. Allerdings erreichte er durch dieses Streben eine schärfere, plastischere Formbezeichnung durch tiefere Schatten und kräftigere Modellirung, allein er verlor darüber im Colorit die Klarheit, Feinheit und Harmonie der venetianischen Schule, ohne dafür einen wesentlichen Ersatz zu haben. Da er die Weise Michelangelo's überhaupt nicht besser als die Massen der anderen Nachahmer dieses Riesengeistes verstanden hat, sind diejenigen seiner Gemälde am gelungensten, wo er der älteren Venetianer Weise treu blieb, wie z. B. jenes wirklich schöne Bild, das sich in der Galerie Esterhazy befindet, sowie eines im Palazzo Pitti zu Florenz und vier kleinere im Dogenpalaste zu Venedig trefflich gelungen sind. Jenes größte Oelgemälde der Welt dagegen, das Paradies genannt (im Dogenpalaste) umfaßt auf einem fast nicht mit einem Blicke überschaubaren Raum von dreißig Fuß Höhe und vierundsiebenzig Fuß Breite eine

unzählige Schaar von Figuren, deren Umrisse sich nur schwer von einander unterscheiden lassen. Durcheinandergeworfene Leiber, die sinnverwirrend in allen Linien sich durchkreuzen, lassen in der Nähe gar keine Ordnung und Einheit erkennen. Halbverwundert, halbindignirt von dieser breiten, sinnlosen, chaotischen Masse stehst du vor dem Bilde und hast keine Empfindung bei diesem unermeßlichen Aufwand von Figuren, als die etwa das Gewühl eines Jahrmarktes dir erwecken könnte. Erst in der Ferne ordnet sich das Chaos zu sichtbaren Kreisen, in denen die dargestellten Chöre des Himmels um ihre Mitte sich ordnen. Dieß ist aber auch die einzige Gliederung in der ganzen, überreichen, verwirrten Composition. Eine andere Idee spricht sich nicht aus, als diese Abtheilung der Herrschaaren in einzelne Chöre, die in engeren und weiteren Kreisen das Lamm umgeben, und diese ist nur äußerlich und nicht mit innerem Verständniß der Concentration des himmlischen Lebens aufgefaßt.

Auch die Bilder historischen oder mythologischen Inhalts, wie die Kreuztragung, die Kreuzabnahme, die neun Musen, Susanna im Bade von den Alten überrascht, die sich alle im Belvedere zu Wien befinden, tragen schon die Spur von Effecthascherei bei Leerheit an innerem Gehalte in sich. Dagegen befinden sich unter den sechsundfünfzig meist colossalen Gemälden in der Scuola di St. Rocco manche treffliche Werke, wie z. B. die große Gruppe der Kreuzigung, in welcher der Naturalismus des Meisters in edler Weise durchgebildet ist, und die Gruppe der Grablegung, wo besonders der Christuskopf von solcher Schönheit ist, daß kaum mehr ein schönerer vorhanden ist.

Diejenigen Bilder, in denen er verschiedenen Meistern der Venetianer sich genähert und die Vielseitigkeit seines Talentes beurkundet hat, sind Porträte, unter denen manche sich finden, in denen sich ein feiner Sinn für individuelle Auffassung ausspricht. Wenn er aber Figuren malt, die sein Ideal von Schönheit versinnlichen sollen, dann scheint er das Individuelle der Gesichtszüge gerade nicht in der Hand zu haben. Berühmt geworden sind einige männliche Bildnisse, wie der Kahlkopf im Louvre, das Porträt Sebastianos Veniero im Belvedere, das Bildniß eines Greises, welcher den Worten eines Jünglings aufmerksam zuhört. Die weiblichen Figuren leiden fast alle an einer zu prononcirten Musculatur oder an verquollenen Formen.

Wie man aus dem Angeführten entnehmen wird, war Tintoretto eine eigenthümliche Kraft, die Großes und Außerordentliches hätte leisten können, wenn sie recht geleitet und gebildet worden wäre und wenn er größere Ausdauer gehabt hätte. So aber hat er, der

Gedankenlosigkeit, der oberflächlichen Aeußerlichkeit und glänzenden Prachtliebe seiner Zeitgenossen zu sehr Rechnung tragend, sich schwer an der Kunst verfehlt und ist er mehr ein Schauspieler denn ein Künstler geworden. Darum mußte ihn auch die Nachwelt wieder von der hohen Stelle herabstürzen, auf welche ihn seine Zeitgenossen erhoben hatten.

Mit Tintoretto war die Größe von der Venetianer Schule gewichen, der Born des tiefen Gedankens und der begeisternden Idee ist verdrängt durch eine talentvolle Geschicklichkeit und durch tolle Kühnheit in der Gestaltung des Vorwurfes. Die Kunst ist verweltlicht, das innere Leben der reinen Andacht und unbewußten Frömmigkeit ist entwichen und so sprechen diese Werke zu viel zu den Sinnen, viel zu wenig aber zu Geist und Gemüth.

„Die übrigen Maler seiner Zeit verschmähten es nicht ganz, der Menge und dem verdorbenen Geschmacke zu huldigen. Sie versuchten es wie Piombo mit Hilfe der Florentiner eine Wiedergeburt der wahren Kunst in ihrem Vaterland herbeizuführen, oder suchten wie der jüngere Palma in einer gefälligeren Gestalt und in einfacherer Anwendung der Tintorettischen Formen durch Verschmelzung der Zartheit römischer Kunst mit der Kühnheit des vaterländischen Stiles einen neuen Umschwung hervorzurufen, oder wie Varatari die Tizianische Breite und Fülle mit dem blauen Tone der Veroneser abzukühlen, mit den weichen Schatten der Schule Correggio's seine Kraft zu sänftigen, oder wie Bassano (zugenannt Jacopo da Ponte) die dunkle Gluth des Geistes Giorgione's auf die ländliche Idylle zu übertragen und dadurch gemeinverständlich zu machen. Aber all' diese Versuche mißlangen, weil ihnen der eigene Geist, die organische Kraft fehlte. Es waren Versuche, den absterbenden Baum mit künstlichen Mitteln zu erhalten; aber die faulende Wurzel konnten sie nicht erneuern, dem alternden Leibe kein frisches Blut, keine neue Seele mehr einhauchen."

Da die Kunstübung der umbrischen Schule zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hinter den Fortschritten der anderen blühenden Schulen zurückblieb und auch in den Werken des Gian Antonio Bazzi aus Vercelli (1479—1554), gewöhnlich Sodona genannt, kein bedeutsamer Keim für die Weiterentwicklung der Kunst zu finden ist, so wollen wir hiemit von der italienischen Malerei Abschied nehmen und uns in die Gegenden dießseits der Alpen begeben, um in Kürze zu sehen, welche Entwicklung dort die graphische Kunst genommen habe.

§. 108.

Die christliche Malerei in Deutschland in den ersten zehn Jahrhunderten.

Nachdem wir früher den Einfluß des Byzantinismus auf die deutsche Malweise an den Miniaturen nachgewiesen, entsteht jetzt die Frage, wie sich die Malerei in Deutschland aus der Symbolik des Byzantinismus herausgebildet und welches überhaupt der Charakter deutscher Malweise ist. Zur Beantwortung dieser Frage im Allgemeinen diene Folgendes. Der Charakter der deutschen Malerei unterscheidet sich wesentlich von der italienischen durch die Richtung nach Innen, die sich in idealer und formaler Ausbildung gleich blieb. Während die italienische Malerei vorzüglich auf äußere Schönheit abzielte und dadurch unmittelbar auf den Sinn und das Gefühl und dadurch auf das Herz zu wirken suchte, wendete sich die deutsche mehr an den Gedanken, an die Vernunft, um uns zum Anblicke des Sonnenlichtes göttlicher Offenbarung emporzutragen. Ihr geht darum die innere Wahrheit und Treue über die äußere Schönheit. Diese innere Wahrheit ließ den Deutschen lange nicht zur Ausbildung der Luftperspective kommen, weil es seine Treuherzigkeit nicht gestattete, die Täuschung des Auges zu benützen, und in der Ferne Etwas weniger deutlich zu bilden, als die Nähe des Bildes es zu erheischen schien. Daraus entstand nun freilich ein großer Uebelstand, der gerade um der übergroßen Treue der Subjectivität willen zur objectiven Untreue wurde.

Der gleiche Fall begegnete der Auffassung deutscher Treue auch in symbolisch-historischen Darstellungen, indem sie die Zeiten mit einander verwechselte, und die Beiwerke, welche die Veränderung der Zeit erheischten, häufig gar nicht berücksichtigte. Es ist gewiß eine seltsame Zusammenstellung, in einem Bilde der Geburt Christi ein im Stalle aufgehängtes Bild des Gekreuzigten sehen zu müssen, ein Verfahren, welches dafür Zeugniß ablegt, daß eben die alten, glaubensvollen und gemüthreichen deutschen Künstler die Begebenheiten, welche für jede Zeit von größter Bedeutung sind, in ihre Gegenwart herübertrugen, um dadurch die überzeitliche Bedeutung der dargestellten Ereignisse dem Beschauer nahe zu legen.

Mit derselben Innigkeit, mit der diese subjective Glaubensfülle

das ewig Gegenwärtige der Geschichte auffaßte, ergriff die deutsche Kunst auch die Wärme der Darstellung, die nicht in der Zeichnung, sondern in der Farbe sich darbot, als Gegenstand ihrer besonderen Zuneigung. Ueber alle Gemälde des altdeutschen Stiles ist ein Lichtglanz ausgegossen, der von selbst an den frischen Glaubensschimmer des inneren Lebens erinnert, in dem sich die Darstellung dem Künstler geoffenbart haben muß. Bei Betrachtung ihrer Gemälde ergreift es den Beschauer mit wundersamer Macht, in jenem ungetrübten Sonnenlichte des himmlischen auf die Erde herabscheinenden Lebens zu wandeln, jene Ruhe, jene Heiterkeit des Glaubens zu erringen, aus der solcher Lichtglanz ausströmte, und den Mann zu lieben, der mit so frommer, treuer, liebender Empfindung das Lichtleben himmlischer Begeisterung und frommer Einfalt in seinem Herzen trug.

Gemäß der idealen Richtung, des Lossagens vom Irdischen und des Emporstrebens zum Ewigen, sowie gemäß der kindlichen Einfalt und Lauterkeit, der himmlischen Ruhe und Seligkeit, die in den Werken deutscher Kunst sich ausspricht, hat diese am meisten Verwandtschaft mit der umbrischen Schule, obgleich sie auch von dieser in wesentlichen Punkten unterschieden ist. Die germanischen Bilder haben nicht die zarten, weichen, idealen und vollendeten Formen der Italiener, ihre Gestalten sind kräftig, derb und frisch, die Zeichnung enthält manches Derbe, Rauhe, Eckige. Ueberhaupt stehen die deutschen Bildwerke in der Schönheit und Wahrheit der Formen den italienischen nach, da ihnen das Studium der Antike und der Anatomie ferne lag. Mehr als von der umbrischen ist die deutsche Malerei von der florentinischen Richtung verschieden. Denn während die Florentiner das Großartige, Gewaltige, Glanzvolle und Erhabene in der Composition liebten, verschmähten die Deutschen die Darstellung leidenschaftlich aufgeregter Zustände und Gemüthserschütterungen und neigten sich vorzugsweise dem Einfachen, Schlichten, kindlich Naiven zu. Bei den deutschen Werken schwebt über dem Ganzen der Composition eine gewisse heilige Stille und Ruhe, Ernst und Friede, woraus es sich erklärt, warum noch heute ernste, zur Andacht hinneigende Seelen von den altdeutschen Bildwerken sich so stark angezogen fühlen, weil sie eben darin eine Verwandtschaft mit den kindlichen Ideen und Zügen ihres eigenen Gemüthes finden.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik der deutschen Malerei wollen wir, bevor auf die Charakterisirung der verschiedenen Malerschulen, die sich im vierzehnten Jahrhundert gebildet haben, eingegangen werden kann, noch Einiges nachtragen, was als Ergänzung des im

§. 97. (gegen Schluß) Gesagten dienen möge. Nach den dort gegebenen Ausführungen könnte man nämlich zu glauben versucht sein, es sei in Deutschland die Thätigkeit der Maler lediglich auf die Miniaturmalerei beschränkt gewesen. Diese Meinung wäre absolut unrichtig, da vielmehr schon Karl der Große ein Gesetz erlassen hatte, nach welchem die inneren Flächen der Kirchen mit Malerei geziert werden mußten, und auch Dotationen und Steuern festgesetzt hatte, um die Kirchenbilder in würdiger Weise herstellen und erhalten zu können. Zwar hat sich von den Monumentalmalereien aus der Zeit Karl's des Großen Nichts erhalten, aber wir wissen, daß Fresken und Mosaikbilder in der Weise des spätrömischen und byzantinischen Stiles ausgeführt wurden, daß im Kaiserpalaste zu Aachen in großartigen Wandgemälden die Heldenthaten Karl's dargestellt und manche andere bedeutende Ereignisse aus der Weltgeschichte im Bilde vorgeführt waren. Daß die Art der Darstellung jener des spätrömischen und byzantinischen Stiles ähnlich war, schließen wir aus den vorhandenen Miniaturen, in denen diese Einflüsse unverkennbar sind, freilich mit naturwüchsig germanischen Elementen verbunden, zu denen besonders das sich allenthalben vordrängende Streben nach neuen Bewegungsmotiven, neuen symbolischen Bezügen und Combinationen gerechnet werden muß. Da sonach der Stil doch nicht als eigentlich byzantinischer gelten kann, so könnte man vielleicht nach dem Vorgange Görling's den Malstil dießseits der Alpen, von Karl dem Großen bis zum elften Jahrhundert, als den fränkischen Stil bezeichnen.

Es braucht kaum besonders bemerkt zu werden, daß vorzugsweise die Klöster und Abteien die Pflegestätten der Kunst und die Mittelpunkte regen Kunstschaffens waren, da ja die Kunst vorzugsweise kirchlicher Natur war. Besonders sind als Förderer der Malerei bekannt die Mönche von Reichenau, unter denen der geschickte Maler Hadamar gerühmt wird (912). Die Reichenauer Mönche waren es, welche Kirche und Abteigebäude von St. Gallen mit Malereien schmückten, wo dann selbst der Universalgeist Tutilo zu nennen ist, der berühmte Maler der heiligen Jungfrau und der Erfinder des Firnisses. Auch Regensburg war eine Stätte der Kunst und konnte mit Tegernsee, mit Prag, dem Kloster Mur und mit Salzburg wetteifern. Fulda, Korvei, Halberstadt, Hildesheim, Paderborn brauchen nur genannt zu werden, um sogleich an die Maler und Beförderer der Kunst sich zu erinnern, die allgemein bekannt sind, wie Bruno, Hrabanus Maurus, Theodegar, Anthredus und Luitolph, die Bischöfe Sigismund, Bernward und Meinwerk u. s. w.

Nach Karl dem Großen unter Ludwig dem Frommen finden wir sogar in der Pfalz zu Ingelheim neben der kirchlichen eine weltliche Malerei, die bei Walafried Strabo beschrieben ist, sowie zu Fulda den witzigen Maler Modestus, welcher seinen überstrengen Abt als Einhorn darstellte, das unter seinen Schafen eine gar tolle Wirthschaft trieb. Und gewiß waren auch schon rein geschichtliche Bilder vorhanden, wie die sieben heiligen Synoden, die sowohl bei den Griechen als in Italien gemalt wurden, wie wir deren eines aus dem folgenden Jahrhundert nachweisen können, nämlich die Ungarnschlacht Heinrich's des Finklers (933) im Schloßsaale zu Merseburg. „Daß solche Bilder — bemerkt Kreuser — kein Schund waren, sondern der Pinsel mit Meisterschaft geführt wurde, zeigen die Bilder vom bitteren Leiden, deren Anblick [nach dem Zeugnisse des Walafried Strabo, de reb. eccl. c. 8.] solchen Eindruck hervorbrachte, daß den guten Beschauern die hellen Thränen aus den Augen stürzten."

Ueber die Art der Anordnung belehren uns noch viele alte Ueberbleibsel. Gewöhnlich behandelten die Gemälde ganze Geschichten oder Bilderreihen, z. B. das Leiden Christi vom Gebete im Leidensgarten bis zur Auferstehung, Leben der Heiligen u. dgl., wie noch auf alten, deßhalb in Felder abgetheilten Bildern zu sehen ist. Neben und über einander waren die einzelnen Scenen geordnet und erhielten durch Sprüche auf Bandrollen ihre Erklärung.

Wie auf deutschem, kommen auch auf französischem Boden solche Bildwerke vor zu Chalons sur Marne, dessen Kirche schon früh im neunten Jahrhundert ausgemalt war und 999 restaurirt wurde. Die Dome von Rheims, Auxerre, Toul waren durch ihren reichen Bilderschmuck berühmt; die Abtei St. Vandrille und das Stift Cambray, welchem der geschätzte Maler Madalulf angehörte, wurden ihrer Bilderpracht wegen zu Wallfahrtsplätzen. Wir können diese französischen Gemälde hier anführen, weil — wie Kreuser richtig bemerkt — im ganzen christlichen Abendlande die Malerei so verbreitet und allgemein ist wie der christliche Geist, der überall derselbe allgemeine, katholische Geist ist. „Wenn darum ein Deutscher, plötzlich nach Frankreich versetzt, die Bilder von St. Savin, welche Merimee beschrieben hat, sich besähe, oder ein Franzose, Engländer altdeutsche Werke in Augenschein nähme, so würden sie schwerlich an die Fremde erinnert werden, sondern sich in ihrem heimischen Eigenthume fühlen. Das ist das Große der alten Zeit und der Geisteseinigkeit, die den Bettel von Malerschulen noch nicht kannte, aber eine höhere Schule, die alle Welt in Allem zum Geiste der Gemeinschaft erzog."

§. 109.

Die nordische Malerei in der romanischen Periode.

Diese geistige Einheit dauerte auch fort während der ganzen Periode des romanischen Stiles, während welcher die Macht der Kirche besonders gestiegen und bei der Hinneigung der verschiedenen Volksstämme zu Rom auch der Kunststil zu den kirchlichen Musterproductionen Italiens zurückgekehrt war. Durch diese Normen wurde der aufstrebende Naturalismus der lebensfrischen germanischen Völker gemäßigt, aber nicht ganz unterdrückt, so daß der romanische Stil eben damit charakterisirt ist, daß der Malstil der römischen Kirche die Aeußerungen nationalen Eigenlebens der cisalpinischen Völker aufnahm, also die monumentale Strenge wahrte, zugleich aber auch dem Streben nach charakteristisch wirklichen Zügen Spielraum gewährte.

Gehen wir bei Anführung von Denkmälern dieser Periode wieder von den Miniaturen aus, so ist unverkennbar, daß dieselben, wie auch die übrige Bildkunst dieser Epoche, nicht von der Natur, sondern von einem überlieferten Typus ausgehen, und zwar vorzugsweise von dem byzantinischen, der sich als fest ausgeprägter Kanon der allgemeinen Verwendung passend darbot. Erst im zwölften Jahrhundert rafft sich die Malerei nach dem Vorgange der Architektur zur größeren Klarheit und Freiheit auf und bahnte sich eine freiere, lebendigere Umgestaltung der alten Typen an. „Unter diesem günstigen Umschwung erhebt sich die Miniaturmalerei zu jener tieferen, gedanken- und phantasievollen Auffassung, welche den bedeutendsten Leistungen romanischer Kunst überall als Merkmal aufgeprägt ist." Eines der bedeutendsten Werke dieser Periode ist der sogenannte „Hortus deliciarum" in der Bibliothek zu Straßburg, der aus der Zeit von 1159—1175 stammt und verschiedene Darstellungen aus der biblischen Geschichte enthält. Von dem Empordringen des individuellen Elements zeugt ein in der Stadtbibliothek Hamburgs befindliches Psalterium, sowie einzelne Darstellungen im Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen (1193 bis 1216) unverkennbar den Stempel des individuellen Lebens tragen.

Gegen Ende des zwölften Jahrhunderts macht sich vorzugsweise im südlichen Deutschland, namentlich in Bayern, eine eigenthümliche Gattung der Miniaturmalerei geltend, schlichte Federzeichnungen nämlich, meist nur mit rothen oder schwarzen Strichen ausgeführt und

leicht mit Farben angetuscht. Vorzugsweise wurden weltliche, ritterliche Dichtungen mit solchen Federzeichnungen geschmückt, doch kommen auch Werke religiösen Inhalts mit ähnlichen Illustrationen vor, wie z. B. das vom Diaconus Werner (Werinher) von Tegernsee 1173 verfaßte Gedicht vom Leben Mariens, das sich in der Bibliothek zu Berlin befindet. Die Miniaturen (fünfundachtzig an Zahl) verrathen ein ungemein bewegtes, energisches Lebensgefühl und stehen an Ausdruck des Seelischen, des Pathos über allen deutschen Miniaturen der romanischen Epoche.

An Sicherheit der Zeichnung diesen nachstehend, aber an Zahl und Größe dieselben übertreffend, sind die meist roth und schwarz auf farbigem Grunde ausgeführten und zum Theil getuschten Zeichnungen mehrerer in der Hofbibliothek zu München befindlicher, von dem Mönche Konrad von Scheyern verfaßter und illustrirter Manuscripte.

Ohne Zweifel war die romanische Periode sehr productiv in Wandmalereien, zu denen ja die großen Wandflächen der romanischen Kirche von selbst einluden. Doch sind nur wenige Reste von solchen erhalten, aus denen wir ersehen, daß es meistens energische Umrißzeichnungen waren, welche, einfach colorirt, entweder ohne oder mit mäßiger Schattenangabe, in kräftig lebendiger, feierlich großartiger Auffassung, sich von dem meist blau gehaltenen Hintergrunde abheben. Den Anfang der Periode bezeichnen die Wandmalereien der Kirche des Benedictiner Nonnenstiftes Nonnberg in Salzburg, wo einzelne Heilige in halben Figuren (von fast rein gehaltenem byzantinischem Charakter) in Blenden zwischen gemalten Architekturen dargestellt sind. In Bayern heben wir besonders hervor die Wandgemälde im Obermünster zu Regensburg, nämlich eine Gruppe von siebzehn Figuren an der Ostapsis und die Ausgießung des heiligen Geistes. An Ausdehnung und künstlerischem Gehalt stehen unter den Wandmalereien des zwölften Jahrhunderts in Deutschland obenan jene in der unteren Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn, die zwischen 1151 und 1157 entstanden sind. Sie sind von großem Stil und zugleich von bemessener Bewegung und Empfindung und machen einen Eindruck von seltener Macht und Bedeutung. Gegenstand dieser Bilder sind der thronende Christus, die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Verklärung auf Tabor, die Kreuzigung und unterhalb diesen Bildern Einzelgestalten von Heiligen, allegorischen Personificationen und fürstlichen Bildnissen, an den Gewölbekappen viele Scenen prophetischer Visionen u. s. w.

In der Schlußepoche des romanischen Stiles scheint die Wand-

malerei besonders am Niederrhein, in Westphalen und Sachsen sich ausgebildet zu haben. In Sachsen sind besonders zu erwähnen die umfangreichen und zusammenhängenden Gemälde im Dome zu Braunschweig und einzelne Prophetengestalten, sowie die Himmelfahrt Mariens in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Eines der wichtigsten Werke dieser Zeit aber sind die Gemälde an der Holzdecke der Michaelskirche zu Hildesheim, die in einhundertundelf Feldern viele einzelne, den Stammbaum Christi vorstellende, durch Rankenwerk zu einem Ganzen verbundene Figuren enthält. Als Normalbilder für die romanische Stilperiode werden indeß die Wandgemälde im Chore der Nicolaikirche zu Soest (in Westphalen) bezeichnet, die vielleicht zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sind. Unter romanischen Architekturen sind in lebhaft bewegten colorirten Umrißzeichnungen der von den Evangelistenzeichen umgebene thronende Salvator, die Apostel und St. Nicolaus dargestellt. Lübke („Mittelalterliche Kunst in Westphalen") findet in diesen Gemälden eine einfach erhabene Strenge des Stiles, eine Macht der Erscheinung, eine Lebensfülle und bei aller statuarischen Ruhe eine so fein nüancirte Bewegung, die nur einer wunderbaren Verschmelzung realen und idealen Sinnes zuzuschreiben ist. Weniger fein im Detail, aber an großartiger Charakteristik die Soester Bilder fast übertreffend, sind die Wandbilder in der Kirche zu Methler bei Dortmund.

Noch weniger Ueberreste als von den Wandmalereien haben wir von den Tafelgemälden, die in der romanischen Periode überhaupt selten sind, da man die Altäre sammt den Nischen derselben lieber mit sculpturalen Werken schmückte. So haben wir denn nur zu verzeichnen zwei Altarflügel in der Nicolaikapelle am Dome zu Worms, eine Tafel in der Kirche zu Heilsbronn, die auf der einen Seite Christi Verrath, Verhör vor Herodes, Auferstehung und Himmelfahrt und auf der Rückseite die Kreuzigung enthält. Dazu kommen noch die zwei ehemaligen Altarantependien a) aus dem Walburgiskloster zu Soest, das sich jetzt im Provinzial-Museum zu Münster befindet, b) an dem Altare der Kirche zu Lüne bei Lüneburg. Ferner in der Wiesenkirche zu Soest der Obertheil des Altares im südlichen Nebenchor, wo die heilige Dreieinigkeit zwischen vier Heiligen auf Goldgrund gemalt ist, und endlich das Superfrontale über dem Epistelseitenaltare der Wiesenkirche zu Soest, eine bemalte Holztafel, auf welcher in lebendig bewegten Figuren mit charakteristischen Gebärden und Köpfen Scenen aus der Passionsgeschichte dargestellt sind.

Von großer Wichtigkeit ist die, in der romanischen Periode in

Uebung gekommene **Glasmalerei**, über deren Technik wir schon im §. 81 das Nöthigste mitgetheilt haben. Zwar werden schon aus früherer Zeit Glasgemälde erwähnt, allein dieselben gehören nicht zur Glasmalerei im eigentlichen Sinne, da nur Farbiges aufgemalt, aber nicht eingeschmolzen wurde. Die ersten eigentlichen Glasmalereien in Deutschland sind jene, welche ein gewisser Graf Arnold im Jahre 983 an das Kloster Tegernsee schenkte, wo sich dann mit Beginn des elften Jahrhunderts eine eigentliche Schule für Glasmalerei bildete und eine Glashütte entstand, in welcher auf Bestellung gearbeitet wurde. Ganz besonders wird als in dieser Kunst erfahren gerühmt der unter dem Abte Eberhard lebende Mönch Werinher, der auch als Schönschreiber, Maler, Geschmeidarbeiter und Erzgießer den Ruhm des Klosters förderte.

Es wurde schon früher erwähnt, daß man in der ersten Zeit der Glasmalerei nur mit Einer Farbe (Schwarzloth) malte, um die inneren Contouren, Schatten ɔc. hervorzubringen. Die ältesten Glasmalereien sind aus kleinen Glasstücken von leuchtender Farbe und von beträchtlicher Stärke mittelst Bleistreifen musivisch zusammengesetzt, so daß allerlei Ornamente, mannigfache Muster und auch menschliche Figuren gebildet wurden, ohne von dem Charakter eines architektonischen Ornamentes abzuweichen. Nur wenige Fenster aus der romanischen Zeit sind auf uns gekommen, unter denen wohl die vorzüglichsten sind die Grisailfenster (oder Grau in Grau), die sich im Kreuzgange des Cisterzienserstiftes **Heiligenkreuz** bei Wien erhalten haben, und die fünf, wahrscheinlich um das Jahr 1200 entstandenen Glasfenster an der südlichen Hochwand des Domes zu **Augsburg**, welche Darstellungen aus dem alten Testamente enthalten. Figürliche Darstellungen mit eleganten Verzierungen finden sich auch in den Apsidenfenstern des Domes zu **Soest**, und im mittleren Oberfenster der Kirche zu **Leyden** sehen wir den Stammbaum Christi in kleinen zierlichen Medaillons, die durch Rankenwerk verbunden sind.

Glasmaler sind uns in dieser Zeit außer dem bereits genannten Werinher von Tegernsee nur noch zwei bekannt, nämlich ein gewisser **Bruno** in Hildesheim (1022—1039) und — etwa 1056 ein **Otto** zu Köln. Vom zwölften Jahrhundert verlautet in Hinsicht auf Glasmalerei in Deutschland wenig, im dreizehnten Jahrhundert aber blühten in Tegernsee Mönch Eberhard, zu Köln Goßwin und Magister Wilhelm, von denen vielleicht die aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts stammenden fünf Fenster der Kunibertskirche zu Köln stammen, die einzelne größere Heiligengestalten und kleinere Scenen biblischen

und legendarischen Inhalts, von buntem Rankenwerk umschlungen, enthalten und einem farbenglänzenden Teppich vergleichbar sind. Eine Nachbildung des mittleren Chorfensters von St. Kunibert ist eines der beiden Chorfenster in der Kirche zu Heimersheim, die bereits einen mehr gothisirenden Typus zeigen.

§. 110.

Die nordische Malerei in der Zeit der Gothik.

Während der gothischen Periode entfaltete sich die Glasmalerei zur höchsten Blüthe, indem vor Allem die Technik verbessert wurde (im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert) besonders durch die Erfindung, nicht allein mit Schwarzloth, sondern auch mit anderen aus Metalloxyden bereiteten Schmelzfarben mit dem Pinsel auf das Glas zu malen und durch Einbrennen zu befestigen, sowie durch die Anwendung des einfachen oder doppelten Ueberfangglases, d. h. eines auf die farblose Scheibe aufgeschmolzenen, meist rothen Deckglases, welches nicht allein die Reinheit und Durchsichtigkeit der Farben erhöhte, sondern durch Herausschleifen einen richtigeren Wechsel von Licht und Schatten, und, wenn die bloßgelegten Stellen mit neuen Glasflüssen oder Malfarben bedeckt wurden, jeden Reichthum bunter Ornamentik ermöglichte. Diese Technik, verbunden mit einer kräftigen und gutcontourenden Verbleiung, gab den Fenstergemälden dieser Periode jene zauberische Gluth und plastische Tiefe, die sie vor den besten Werken der Neuzeit so vortheilhaft auszeichnet. Da die Fenster in den gothischen Kirchen weit und besonders sehr hoch waren, so boten sie Raum und Gelegenheit zu umfassenden Darstellungen und größeren Figuren, die von den Künstlern in der Absicht geschaffen wurden, Empfindung und innerliche Gefühlszustände, das innere Eigenleben auszudrücken, ohne besondere Rücksicht auf vollkommene Formgebung. „Die Figuren — schreibt Görling — werden in Positionen gebracht, die eine harmonische, anmuthige Linienführung begünstigen; Mienen und Geberden sind für die Verdeutlichung einer seelischen Situation berechnet und gehören erst in der späteren Periode der Entwicklung des gothischen Stiles mehr der momentanen Empfindung an. Die Gewandung enthält Weichheit und freien Fall, — lange Linien und oft spiralundulirende Massen behaupten sich bis zum Eintritt der zerknitterten Draperie. Zu künstlerischer Freiheit werden die Figuren im gothischen Stil erst

bei den völligen Ausgängen desselben erhoben, wie großartig sich die Kraft der Darstellungsmittel auch steigern mochte. Das Individuelle bleibt in der Region der Empfindung befangen, obgleich sich die äußeren Zeichen der Selbstständigkeit der Figuren in unverhältnißmäßiger Weise mehrten, seitdem die Wiedergabe der wirklichen Erscheinungswelt durch die Eycks in den gothischen Stil eindrang."

In besonderem Glanze blühte die **Glasmalerei** im dreizehnten Jahrhundert in jenen Gebieten Frankreichs, in welchen der gothische Stil entstand und sich entfaltete. So hatten die Kathedralen von Chartres, Rheims, Rouen, Bourges, Tours und Le Mans berühmte Fenstergemälde, welche eine reiche Ornamentik besaßen und in den großen, einzeln gestellten Figuren eine feierlich andächtige Stimmung vertraten, wogegen die Compositionen der in den Fenstern angebrachten, kleinen Medaillons lebhafter aufgefaßt waren.

In Deutschland sind Glasgemälde des dreizehnten Jahrhunderts selten und erst im vierzehnten Jahrhundert erhebt sich diese Kunst hier zu einer Blüthe, von welcher zahlreiche Werke bis tief in das fünfzehnte Jahrhundert hinein Zeugniß ablegen. Bei den Cisterziensern, denen bunte Fenster eigentlich nicht gestattet waren, kommen besonders die Grisailfenster vor, bei denen sich der Einfluß der Gothik in den stilgemäß veränderten Motiven der Teppichmuster zeigt. Teppichgründe kommen aber auch bei größeren figürlichen Compositionen vor, in denen der gothische Charakter vorzugsweise in den architektonischen Umrahmungen, in Baldachinen, Consolen, Wiempergen und stilgemäßem Maßwerk ausgesprochen war. Otte hat aus allen Gegenden Deutschlands die Ueberreste von Glasmalereien der gothischen Epoche zusammengestellt, von denen wir besonders hervorheben jene im Münster zu Straßburg, im Dome zu Metz und im Dome zu Köln, sowie im Münster und in der Nicolaikirche zu Freiburg. Bayern besitzt bedeutende Werke aus dieser Zeit im Dome und im Kreuzgange des Klosters zum heiligen Kreuz in Regensburg, in der Benedictinerkirche zu Freising, der Frauenkirche zu München, der Levin'schen Kapelle in Amberg, der Kirche zu Nabburg, im Dome zu Augsburg, der Jakobikirche zu Rothenburg a. d. T., der Sebalduskirche in Nürnberg, die indeß fast alle aus dem vierzehnten Jahrhundert stammen. Auch in den österreichischen Ländern, in Thüringen und Sachsen, in Westphalen und im norddeutschen Tieflande treffen wir Glasgemälde und zwar nicht bloß in den großartigen Domen, sondern auch in den einfachsten Kirchen, was auf eine große Verbreitung dieser Kunst schließen läßt, wie sie denn in der That nunmehr aus dem klöster-

lichen meist in den gewerblichen Betrieb der Glaser übergegangen war.

So sehr aber die Pflege der Glasmalerei durch die gothischen Bauten gefördert werden konnte, so ungünstig waren dieselben für die Entfaltung der **Wandmalerei**, da durch die Auflösung und Vergeistigung des Mauerwerkes derselben die ausgedehnten Grundflächen entzogen wurden, welche während der Herrschaft des romanischen Stiles zu den großartigsten Schöpfungen Gelegenheit und Veranlassung gaben. Aber mit den großen Wandflächen für ausgedehnte Gemälde entschwand nicht die Liebe zum Schmucke mittelst der Farbe überhaupt, da auch jetzt das constructiv Zusammengehörige durch lebendigere Farben vom Grunde abgehoben zu werden pflegte. So wurden besonders Pfeiler, Kapitäler und Kämpfer, Dienste und Gurten bemalt und auch die Gewölbefelder mit Ranken, Blumen, oder auch mit Sternen auf feinblauem Grunde bedeckt. Auch den kleinen Raum neben den farbenprächtigen Fenstern und den reichgefaßten Architekturtheilen schmückte man mit heiligen Darstellungen. So sind an den Brüstungswänden des Kölner Domchores Scenen aus der Geschichte der seligsten Jungfrau, der heiligen drei Könige, des Papstes Sylvester u. s. w. dargestellt in Bildern des ausgebildeten Stiles der Gothik, die wohl der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angehören. Aus derselben Zeit stammen auch die Reste von Wandmalereien in der Michaelskapelle und in der Victorskirche zu Xanten, während die Wandgemälde im Chore des Domes zu Frankfurt a. M., welche eine Scene aus der Apokalypse, Christus als Gärtner und achtundzwanzig kleinere Darstellungen aus der Legende des heiligen Bartholomäus enthalten, erst im fünfzehnten Jahrhundert entstanden sind (1407 und 1427). Von den um das Jahr 1300 entstandenen Wandgemälden der Deutsch-Ordenskirche zu Ramersdorf bei Bonn sind nur gute Copieen erhalten. Es sind Gemälde von einfach würdiger Schönheit und bilden einen vollständig durchgeführten Cyklus, der mit dem Weltgerichte endet, welches die bewegteste Composition von allen ist. Ein Muster des gothischen Monumentalstiles sind die um 1360 gemalten Wandbilder in der Krypta des Münsters zu Basel. Von besonderer Bedeutung für die Kunstgeschichte sind die dreizehn Tafeln mit den Originalwandgemälden aus dem Kreuzgange des ehemaligen Klosters Rebdorf bei Eichstädt, die sich im Nationalmuseum zu München befinden. Stil, Auffassung und Anordnung dieser Darstellungen aus der Geschichte Daniel's stimmen ganz mit Miniaturen des beginnenden dreizehnten Jahrhunderts überein, während die auf einigen dieser Bilder

angewandten Architekturformen auf das Ende dieses Jahrhunderts deuten. Mehrere Scenen sind noch in architektonischer Einfassung, die den Charakter der frühgothischen Periode durchweg an sich trägt. Die Figuren sind schlank, fast körperlos, einige im Ausdruck und in der Haltung gelungen. Die sonderbare Neigung des Hauptes von dem thronenden König entspricht vollkommen den älteren Mustern in Miniaturen, ebenso die Geberde, das Gewand und andere Einzelheiten. Die vorherrschend jugendlichen Gesichter mit freundlichem Ausdruck begegnen uns gleichfalls häufig auf Miniaturen und zeugen schon für die volle Entwicklung des neuen Stils. Eine vollständige Reihenfolge biblischer Scenen findet sich in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle, ebenso in der Marienkirche zu Kolberg in Pommern, wo nicht weniger als zweiunddreißig größere und vierzig kleinere Bilder zu sehen sind, zwischen welchen zur Füllung musicirende Engel und andere Nebenfiguren eingefügt sind, welche nur der Decoration dienen und überaus frei und lebendig sind.

Da wir denn doch nicht alle noch erhaltenen gothischen Wandmalereien aufzählen können, so erwähnen wir noch die biblischen und legendarischen Scenen, sowie Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Vitus in der St. Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar, dann die Malereien im Kreuzgang des bischöflichen Münsters zu Brixen, die Wandmalereien der Burg Neuhaus in Böhmen mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Georg, ganz in den Trachten der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, voll naiver und anmuthiger Auffassung bei guter und richtiger Zeichnung, in der nur die Arme mißrathen sind. Das umfassendste Werk dießseits der Alpen sind wohl die auf sechsundzwanzig Wandflächen ausgeführten neutestamentlichen Scenen mit alttestamentlichen Parallelen im Kreuzgange des Klosters Emmaus zu Prag, die im Jahre 1343 begonnen und wahrscheinlich von mehreren Künstlern der böhmischen Schule gefertigt wurden.

Weil so eben von böhmischer Kunst die Rede war, so mag auch hier gleich die Bemerkung Platz finden, daß Böhmen auch in der **Miniaturmalerei** während der Zeit vom dreizehnten bis sechzehnten Jahrhundert zahlreiche und herrliche Werke aufzuweisen hat, die mit den französischen und niederländischen Leistungen dieser Art glücklich wetteifern können. Bayern, Franken und Schwaben scheinen in dieser Zeit zwar weniger reich an Miniaturen, als in der romanischen; gleichwohl weisen die uns erhaltenen Werke auf eine lebhafte Uebung dieser Kunst. Besonders tüchtig in derselben war der Frater Sigfried Kalb im Kloster Ebrach um 1303, dann später Bertholt Furt-

mayr in Regensburg und die Illuministenfamilie der Glockenton in Nürnberg, unter denen besonders Nicolaus († 1560) großen Ruhm erlangte und seine zwölf Kinder zur Kunst verwandte.

„Was die geschriebenen Codices der gothischen Zeit von denen der romanischen unterscheidet, ist (nach Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche, 2. Aufl. S. 299 f) Folgendes: Für's Erste begegnet uns in derselben eine oft staunenswerthe Durchbildung der Schrift selbst, so einheitlich und klar und regelrecht geformt, daß in ihr das Princip des neuen Stiles ihren vollsten Ausdruck findet. Für's Zweite hat jene Liebe zu äußerem Glanze mehr der Hochschätzung einer schönen, würdigen Form Platz gemacht. Der Sinn für reichen Farbenschmuck ist nicht verloren, aber er hat diesen nur als Mittel erfassen gelernt, und vielfach begnügt sich der Künstler mit der einfachen oder auch zweifärbigen, in vollendeter Form durchgeführten Federzeichnung. Noch immer benützte man vorzugsweise Pergament, aber auch mehr und mehr das Papier. Doch Pergament, Papier, Farbe, Tinte, Alles ist auf das Solideste bereitet. Der Charakter der Darstellungen selbst tritt drittens durchweg entschiedener auf als in anderen Gattungen der Malerei, bald absichtlich traditioneller und strenger, bald mit großer Freiheit. Nicht selten umspielt die heiligen Bilder und Worte am blumigen Rande eine Fülle der wunderlichsten, drolligen Figürchen, die theils nur als Bild der das Heilige umschließenden unheiligen Welt, theils im engen Zusammenhange mit dem Textesinhalt ernst oder schalkhaft commentirend erscheinen, ähnlich wie an den Bauten und Schnitzwerken der Zeit. Viertens: der Bilderkreis hat jetzt seinen reichsten und bei aller Freiheit im Einzelnen doch ständigen und leicht verständlichen Abschluß gefunden. Altes und neues Testament, Heidenthum und Judenthum, Natur und Offenbarung, alles Wissenswürdige findet sich verarbeitet an seinen Platz gestellt in diesem Kreise, dessen Centrum das Kreuz ist. Dieß die Erklärung des Ursprunges jener merkwürdigen und für die kirchlich traditionelle Auffassung so bedeutsamen Bilderhandschriften, wie sie in dieser Zeit häufig vorkommen: der Armenbibeln, der Heilsspiegel, der Concordanzen u. dgl." Indeß darf man nicht glauben, daß die Miniaturmalerei bloß in kirchlichen oder religiösen Schriften einen Platz fand, vielmehr diente sie in Deutschland in dieser Zeit vornehmlich der Illustration weltlicher Dichtungen, besonders des Minnesangs. Diese Bilder verrathen meist in anspruchsloser Weise in leicht angetuschten Federzeichnungen eine Frische der Empfindung, eine naive Unmittelbarkeit, wie sie mit dem zarten poetischen Gefühle der Dichtungen harmonirt. Beispiele solcher Miniaturen finden sich

in den Bibliotheken zu Paris, Prag, Berlin, München, Stuttgart, Cassel, Coblenz, Olmütz, Wien, Heidelberg, Darmstadt, Münster u. s. w. So vollkommen indeß die meisten der deutschen Miniaturen sein mögen, wie namentlich jene, die in dem Passionale angebracht sind, welches der Dominicaner Colda (1316) für die Aebtissin des St. Georgsklosters zu Prag, Kunigunde, Schwester König Ottokars II., gefertigt hat, welche nach Görling den Höhepunkt der deutschen Miniaturen bezeichnen: so muß man im Allgemeinen doch den gleichzeitigen französischen Miniaturen den Vorrang einräumen, wenigstens was stilistische Correctheit betrifft, während sie vielleicht an Geist und Empfindung den deutschen nachstehen.

Diejenige Art der Malerei aber, worin Deutschland alle übrigen nordischen Länder weit überragt, ist die **Tafelmalerei**, welche jetzt ganz vorzügliche Anwendung fand an den so häufig vorkommenden Flügelaltären und auch sonst am meisten entsprechen mußte, seitdem der Wandmalerei durch Auflösung der Mauerflächen der entsprechende Boden entzogen worden war. Gewöhnlich sind die Bilder auf Holztafeln, die man mit einer Unterlage von Gyps oder Kreide, vielfach auch, um diesen Kreidegrund fester haften zu machen, vorerst mit Leinwand überzog, in Tempera ausgeführt und zwar in feiner, sorgfältig detaillirender Behandlung, die nothwendig war, da man eben diese Bilder nicht aus weiten Entfernungen, sondern nur in der Nähe besichtigen konnte. Deßhalb war denn auch eine organisch richtige Durchbildung der Figuren nothwendig, denen trotz der Naturwahrheit charakteristische Züge und Ausdruck nicht fehlen durften. Das Streben nach Naturwahrheit brachte von selbst die Neigung mit sich, in der Gewandung das Zeitcostüm mit seiner reichen Pracht, seinem Geschmeide von Gold, Perlen und Edelsteinen nachzuahmen. Die meisten Tafelbilder bis in die zweite Hälfte des gothischen Stiles sind auf Goldgrund ausgeführt, der mit einem Dessin versehen wurde, das man entweder vor Auftragen des Goldes in den Kreidegrund gravirte, oder aber nach demselben in das Gold selbst mit der Punze arbeitete. Die Erklärung für diesen so ständigen Gebrauch des Goldgrundes finden wir in dem an die himmlische Glorie erinnernden Glanze desselben, aus welchem die heiligen Gestalten geheimnißvoll gleichsam vom Himmel in die Welt herniedersteigen, und in welchem das Auge keine Zerstreuung durch Erinnerung an die äußerliche Wirklichkeit findet, wie bei Hintergründen von Naturscenen u. dgl. Durch diesen Goldgrund wird demnach dem Ganzen eine ideale Stimmung verliehen¹). Rücksichtlich der Composition

¹) Die auf Goldgrund gemalten Werke werden durch eine leuchtende Farbengebung überstrahlt.

bemerken wir noch, daß der schon in der deutschen Plastik hervorgetretenen Richtung auf dramatische Darstellung die Malerei noch mehr huldigte, womit es zusammenhängt, daß sich die deutsche Kunst mehr als die italienische mit den Vorführungen des Opfers am Kreuze beschäftigte, ein Vorwurf, der dem Gebiete der Malerei sehr nahe steht und der Andacht einen erheblichen Stoff bietet.

§. 111.

Die verschiedenen deutschen Malerschulen.

Haben wir so im Allgemeinen die Richtung der Tafelmalerei und der Kunst überhaupt angegeben, so müssen wir noch hinzufügen, daß innerhalb dieser Grundzüge seit 1350 — (bis dahin sind nur vereinzelte und meist weniger bedeutende Werke bekannt in Goslar, Nürnberg, Köln) — sich besondere Richtungen erkennen lassen, die auf bestimmte, selbstständig ausgeprägte Schulen zurückweisen, unter denen die böhmische als die früheste sich hervorthut. Schon oben haben wir dieser Schule Erwähnung gethan und wollen jetzt bemerken, daß der vorwiegende Charakter ihrer Werke in einer überaus großen Weichheit besteht, die im Ausdruck große Innigkeit und Zartheit bewirkt. Die Farbe ist außerordentlich fein vertrieben mit sehr weichen Uebergängen. Hinsichtlich der Formen aber sind charakteristisch die kurzen und derben Verhältnisse der imponirenden Körperbildung, große Köpfe mit weit geöffneten Augen und stark hervortretendem breiten Nasenrücken, natürlich bewegte völlige Hände, plumpe Füße und fast dürftig behandelte Gewänder. Die Haltung der Gestalten ist meist unbehilflich und besonders durch die hohen Schultern und den kurzen Hals ängstlich gedrückt. Die Blüthezeit dieser Schule fällt in die Regierung des kunstliebenden Kaisers Karl IV. (1346—1378) und ist repräsentirt durch mehrere Tafelbilder in Wien, Prag, Aussee, Mühlhausen u. s. w. und besonders in der Kirche zum heiligen Kreuz auf der Burg Karlstein, wo sich einhundertfünfundzwanzig Holztafeln befinden mit überlebensgroßen Halbfiguren von Heiligen, Kirchenlehrern und Fürsten, welche zwar eine gewisse Typik nicht verleugnen, aber dennoch in den weit geöffneten Augen Beseelung, in den gut modellirten Händen, der natürlichen Haltung und den breit fallenden Gewändern eine freiere Conception beurkunden. Die vorzugsweise beschäftigten Meister dieser Schule

waren der Deutsche Nicolaus Wurmser von Straßburg und die zwei Böhmen Kuncz (Kundze) und Theodorich von Prag.

Höher als die böhmische steht die Nürnberger Schule, deren Blüthe seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts sich entfaltet. Sind auch keine Künstlernamen bekannt, so zeigen doch die erhaltenen Malereien, daß ihre Verfertiger sich an die gleichzeitigen Werke der Bildhauerei angeschlossen hatten, die einem Sebaldus Schonhofer zugeschrieben werden (vgl. Gesch. d. Plastik. §. 69). Da wir an der citirten Stelle über die vollendete Formenbildung und den charakteristischen Ausdruck jener Bildwerke des Näheren gehandelt haben, so brauchen wir hier nur zu sagen, daß die dort gerühmten Vorzüge auch den Gemälden gelten, deren Zeichnung scharf und bestimmt, deren in's Bräunliche spielende Farbe kräftig ist, während die deutliche Scheidung zwischen Licht und Schatten die eigentlich malerische Wirkung hervorbringt. Während in den älteren Bildern der Nürnberger Schule die Gestalten von anmuthiger Schlankheit sind, machen sich die späteren durch ein etwas gedrungenes Verhältniß bemerklich. Zu den ersteren gehört das wahrscheinlich älteste und vorzüglichste Werk, nämlich der Imhof'sche Altar auf einer Empore im Nordschiffe der Lorenzkirche zu Nürnberg, dessen Hauptbild die Krönung Mariens enthält, während auf den Flügeln die Apostel und auf der Rückseite eine Beweinung Christi dargestellt ist. Der zweiten Generation gehören an der Tucher'sche Hochaltar in der Frauenkirche (1385), der Haller'sche Altar in der Sebalduskirche, der Volkamer'sche Altar im Chore von St. Lorenz und einige Gedächtnißtafeln in der Frauenkirche.

So ausgezeichnet diese Leistungen sind, so hat sich doch die Schule von Köln noch höher und reiner entfaltet, die von einer zarten Auffassung und weichen Behandlung ausgehend edle idealische Gestalten, wenn auch zum Theile conventionelle Formen, rundliche, zart gefärbte Gesichter bildete, und in den Gestalten überirdische Ruhe und kindliche Unschuld zum Ausdruck brachte. Sind auch die Gestalten fast nur statuarisch hingestellt und stehen sie in Hinsicht auf Körpergliederung und Durchbildung des Nackten den Nürnberger Werken nach, so sind sie so sinnig gedacht und gefühlt und ergießt sich ein solcher Zauber von Frömmigkeit und Gottinnigkeit über sie, wie ihn so vollendet, so rein und lauter keine andere Schule kennt. Als Hauptrepräsentanten dieser Schule werden genannt Meister Wilhelm (von Herle? wenn nicht etwa dieser Wilhelm von Herle älter ist als unser Meister Wilhelm) und Stephan Lochner, der in Constanz geboren war, sich aber in Cöln ansässig gemacht hatte, 1448 und 1451 von seiner Zunft

in den Rath gewählt worden und in letzterem Jahre gestorben ist, seine Wittwe in Dürftigkeit hinterlassend. Während dem Meister Wilhelm keines der ihm zugeschriebenen Bilder (vgl. Otte, II. Bd. S. 703 f.) mit Bestimmtheit zugewiesen werden kann, ist von Stephan Lochner das berühmte Dombild zu Köln gemalt, das unstreitig zu den höchsten Leistungen der Kunst im Geiste des Mittelalters gezählt werden muß. Ursprünglich in der 1426 errichteten Rathhauskapelle aufgestellt, befindet es sich gegenwärtig in einer Chorkapelle des Domes und besteht aus drei Partien: das Mittelbild stellt vor die Anbetung der Könige, das linke Flügelbild den heiligen Gereon mit seinen Rittern, das rechte Flügelbild die heilige Ursula an der Spitze der elftausend Jungfrauen; an der Außenseite der beiden Flügelthüren ist die Verkündigung Mariens zu schauen. Ohne Zweifel war dem Meister der Idealismus nicht mehr die Hauptsache. Obgleich er den zarten idealen Ton, der alle mittelalterlich empfundenen Gestalten wie ein vergeistigender Aether umschwebt, nicht auflöste, so zeigt sich doch in der Körperbildung und namentlich in den Gesichtszügen ein starkes Hinneigen zum Realismus, der auch in der genauen Ausführung der schmuckvollen Zeittracht sich ausspricht. Aber die Färbung zieht einen idealen Nimbus um die Figuren. Eine Abzweigung der Kölner Schule im fünfzehnten Jahrhundert ist die Westphälische Schule, welche mit jener die lichte Färbung, schöne ovale Köpfe und einen sparsamen Faltenwurf gemein hat; doch ist die Farbe trockener und weniger durchscheinend und die ganze Auffassung noch weniger idealisch. Ihr Hauptvertreter ist der sogenannte Liesborner Meister — also genannt von seinen Malereien im Kloster Liesborn bei Münster, von denen besonders sein Altarbild, Christus am Kreuze mit mehreren Heiligen darstellend, gerühmt wird. Leistungen dieser Schule finden sich in den Kirchen zu Dortmund, Soest, Bielefeld, Warendorf, Osnabrück, Schöppendorf und im Museum zu Münster.

Gleichzeitig mit der niederrheinischen, kölnischen Schule war gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts auch im Süden Deutschlands und Bayerns eine Malerschule thätig, welche mit der des Niederrheines im Wesentlichen übereinstimmt, ohne davon abhängig zu sein. Zeuge dessen sind einige Bilder im National-Museum zu München in dem zweiten Saale der Gothik. In dem von den Conservatoren Dr. Meßmer und Dr. Kuhn herausgegebenen Führer durch das National-Museum heißt es: Die vier Tafeln mit je zwei Heiligenfiguren unter Halbkreisbögen stammen aus dem Gebirge und stellen St. Peter und Paul, Bartholomäus und Johannes Ev., St. Klara und Margaretha,

Dorothea und Katharina auf Goldgrund dar. Die Gewandbehandlung und Anordnung, die Haltung und einige Attribute, z. B. die Monstranz der heiligen Klara zeigen sofort die gothische Periode an. Die Figuren haben noch wenig Relief und Körper, ruhen größtentheils nur auf einem Fuße und lassen den unteren Körper vortreten; die Haare sind bis auf die des heiligen Petrus blond, die weiblichen Gesichter rundlich mit etwas vorstehender Stirne und mangelhafter Bildung des Kinnes, das Gelenk der kleinen, aber schwach behandelten Hände ist schmal, über die eine Hand gerne der Mantel geschlagen und von den Kleidungsstücken das Futter herausgekehrt — dieß Alles im Zusammenhang mit der einfachen Auffassung und Ausführung bezeugt das Vorhandensein einer gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts thätigen bayrischen Malerschule, von der man bis jetzt keine Ahnung hatte, weil die Denkmäler fehlten. Derselben Schule gehört auch das große Bild der zweiten Nische, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes an. Das Bild der dritten Nische war die Rückseite der Tafel. Diese kam bei der Klosteraufhebung aus einer bayrischen Klosterkirche in das Depot der Schleißheimer Galerie. Mit dem Goldgrund verbindet sich hier bereits der einer natürlichen, mit Bäumchen, Gras und Strauchwerk geschmückten Landschaft. Das Kreuz ist in einen Fels eingesenkt, der wie der schlangenförmige Weg von halbbrauner und gelblicher Farbe ist. Die Bildung, Haltung und Farbe des Körpers Christi, sowie die eigenthümliche Art, das Lendentuch zu legen und schleierartig zu behandeln, findet sich auf bayrischen Gemälden noch vom Jahre 1466 und 1470. Der Körper des Gekreuzigten beugt, wie auf bayrischen Gemälden fast durchgehends nach links aus, während andere Schulen die Beine stark nach rechts ausbeugen lassen. Das von Blut überronnene Gesicht Christi hat mit dem der Madonna große Aehnlichkeit. Sie neigt sich in klagender Geberde dem Kreuze zu, während Johannes den Oberkörper davon wegwendet. Das Gewand wirft sich fast durchaus in großen, geschwungenen Linien. Das Motiv, den Mantel unter der einen Achsel festzuhalten, findet sich auch hier wie in der gleichzeitigen Sculptur angewendet.

Im Vergleich zu den vier Tafeln der ersten Nische herrscht hier ein großer Stil, der vor Bewegung und Affect keineswegs zurückschreckt, sondern Neues wagt und verständlich zum Ausdruck bringt. Hiefür spricht noch deutlicher das zweite Bild, das die Auferweckung der Jüngerin Drusilla durch den Apostel Johannes zu Ephesus darstellt. Drusilla in dem schleierartigen Todtengewand richtet sich von der Bahre empor und drückt durch die schöne Handbewegung, das zum Heiligen

gewendete Haupt und den ehrfurchtsvollen Blick Dank und stille Rührung aus. Diese Figur ist die einnehmendste und gelungenste. Der heilige Johannes gleicht dem des ersten Bildes und die vier Träger bekunden in verschiedenen Geberden Staunen und Rührung. Die Anordnung dieser Figuren ist bei der vorderen Gruppe nicht ganz glücklich, indem der hinter Johannes befindliche Träger eine schwierige, gezwungene Stellung hat. Diese Figuren sind übermäßig lang. Die Architektur vergegenwärtigt einen romanischen Dom mit gothischen Fenstern. Dieß und die Verbindung mit Goldgrund, sowie das sichtliche Bemühen, Leben und Bewegung in die stille Scene zu bringen, läßt das Werk an das Ende dieser Periode setzen. Auch gehört hieher der Flügelaltar aus der Kapelle des Hochschlosses Pähl bei Weilheim in Oberbayern, welcher im dritten Saale der Gothik steht und das Juwel an Gemälden der Sammlung ist. Das Mittelbild zeigt Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, der rechte Flügel Johannes den Täufer und der linke St. Barbara. Diese Bilder sind auf gemustertem Goldgrund gemalt. Schließt man den Altar, so sieht man auf der Außenseite des rechten Flügels die heilige Jungfrau mit dem Kinde und auf der des linken Flügels den leidenden Erlöser, die Hände gekreuzt unter dem Kreuze stehend, an welchem Geißel, Ruthe, Nägel und Dornenkrone hängen. Letztere Bilder entbehren des Goldgrundes und rühren von einer gleichzeitigen, aber anderen Hand her, als die Bilder der Innenseiten. Wie bei dem Bilde des Gekreuzigten im zweiten Saale ist auch hier das Kreuz in einen felsigen Grund eingelassen, der hier ähnlich angelegt und von dem Blute des Erlösers befeuchtet ist. Ebenso ist auch die Seitenwunde und das herabfließende Blut, wie auch das von den Händen in Tropfen herabfallende auf beiden Bildern ähnlich behandelt. Die zum Kreuze hingeneigte Haltung Mariens und die davon etwas abgewandte des heiligen Johannes stimmt im Wesentlichen auf beiden Gemälden überein, nur ist auf unserem Bilde mehr Maß und Schönheitssinn zu erkennen. Letzterer tritt insbesondere bei dem Angesichte der heiligen Jungfrau zu Tage. Kein Bild gleichzeitiger Malerei zeigt diese Anmuth, Reinheit und Milde. Zur edeln Gesichtsbildung stimmt dieses zarte Carnat ganz vorzüglich. Mit den andern Madonnenbildern dieser Epoche hat das unsrige keine Aehnlichkeit; es behauptet eine ganz eigene, unübertroffene Schönheit und Vollkommenheit. Das sichtliche Bestreben, im Angesichte des Erlösers die Pein des Todes auszudrücken, verkündet bereits den Beginn jener Epoche, welche auf Wahrheit und Treue der Darstellung das größte Gewicht legt. Wegen des hier hervortretenden Strebens nach Realismus haben wir

diese **bayrische Schule** als ein Mittelglied zwischen der kölnischen und der **flandrischen** Malerei ansehen zu müssen geglaubt, zu welch' letzterer wir nun überzugehen haben.

Einen gewaltigen Aufschwung erhielt die kirchliche Malerei durch die beiden niederländischen Meister Hubert und Johann van Eyck, von denen der erstere 1366 zu Maßnyck geboren wurde und am 16. September 1432 starb, während Jan von 1396 bis 1441 lebte. Nachdem schon vorher durch die Sculptorenschule zu Tournay die realistische Richtung in den Niederlanden Eingang gefunden hatte und durch mehrere Maler, namentlich durch **Melchior Bröderlein**, welcher neben **Jean Malouel** die Altarbilder in der Karthause zu Dijon malte, weiter gefördert worden war, erhoben die beiden van Eycks die Malerei auf eine Stufe der Entwicklung, die selbst von den größten Meistern späterer Zeiten kaum überschritten wurde. Die Werke beider Brüder waren ausgezeichnet durch idealisirten Realismus und naturalistische Behandlung des Einzelnen bis in's kleinste Detail, sowie durch die außerordentliche Mannigfaltigkeit ihrer Darstellungen, die in Folge ihres Zusammenhanges mit den Erscheinungen der Außenwelt volles Leben und Bewegung erhielten. Ganz besonders hervorragend aber sind diese Meister durch die bis dahin unerhörte Kraft, Tiefe, Klarheit und Harmonie der Färbung, in deren Behandlung sie neue Vortheile erzielten durch Verwendung des Oeles als Bindemittel, wodurch eine solche Leuchtkraft, eine so unvergleichlich feine Verschmelzung des Colorits ermöglicht wurde, daß ihre Gemälde darin den Werken Tizians kaum nachstehen. Was dagegen die Zeichnung der menschlichen Gestalt, ihre Haltung und Stellung betrifft, so haben ihre Bildwerke noch einzelne Mängel, da den beiden Künstlern das anatomische Wissen abging. Aber über der Bewunderung des Idealen in den schönen, würdevollen Gesichtern übersieht man gerne einzelne Verzeichnungen in außerwesentlichen Formen. Mit ihrer technischen Meisterschaft, Originalität der Erfindung und genialen Auffassung verbanden die beiden Brüder einen lauteren, gottinnigen milden Sinn, hohe Begeisterung für die Institutionen der heiligen Kirche. Deßhalb haben auch alle ihre kirchlichen Werke ein ernstes tief religiöses Gepräge, jedoch ist der Ernst des Gegenstandes beträchtlich gemildert durch die Heiterkeit der Umgebung von Natur- und Kunstgegenständen und Scenen aus dem gewöhnlichen Leben. Das germanische Element kommt überhaupt an diesen beiden Künstlern entschieden zum Vorschein, an all' ihren Werken tritt uns hohe Einfalt, schlichte Würde und stiller Friede entgegen; sie sind daher als die Hauptrepräsentanten des germanischen Stiles zu be-

trachten, als diejenigen, durch welche Das zur Erscheinung kommt, was die gothischen Maler längst gewollt hatten, aber nicht zu erreichen vermochten.

Von Hubert sind drei Werke nachgewiesen: der Born lebendiger Wasser in der städtischen Galerie zu Madrid, ein heiliger Hieronymus mit dem Löwen im Museum zu Neapel und die berühmte „Anbetung des Lammes", oder das aus zwei Reihen von Tafeln bestehende großartige Altarbild, welches er für die Begräbnißkapelle der Familie des Burgemeisters Vyts in der Kathedrale zu St. Johann (jetzt St. Bavonis) in Gent 1420 begonnen hatte. Nach seinem Tode 1426 wurde es erst 1432 von seinem jüngeren Bruder vollendet. Zahlreichere Bilder hat dieser jüngere Jan van Eyck geschaffen, wie die in den verschiedenen Sammlungen noch vorhandenen beweisen. Er befliß sich in Allem der getreuesten Naturnachahmung und scheute deßhalb selbst auch das offenbar Häßliche nicht. Als Bildnißmaler erscheint er als der vollendetste Meister durch die übergroße Feinheit und Schärfe der Charakteristik.

Die von den Eyck's, neben welchen auch noch eine Schwester Margareth und ein dritter Bruder Lambert die Malerkunst übten, begründete Darstellungsweise übte einen unwiderstehlichen Einfluß auf alle Zeitgenossen und in Flandern zunächst schloß sich eine große Anzahl von Künstlern derselben an. Sie blieben indeß der eigenen Subjectivität anheimgegeben und erreichten ihre hohen Vorbilder nicht, haben aber gleichwohl die christliche Kunst mit mehreren schätzbaren Werken bereichert. Wir nennen zuerst den Pieter Christophron von Brügge, Gerhard van der Meere, Hugo van der Goes, und den sehr productiven Rogier van der Weyden, auch Rogier von Brügge genannt (1400—1464), dessen Compositionen sich durch tief ernsten pathetischen Charakter auszeichnen. Seine Kunstrichtung wurde durch seine Schüler, von denen viele aus der Ferne gekommen waren, an den Rhein, nach Westphalen, nach Oberdeutschland und Schlesien verbreitet. An Rogier schließt sich, wenn auch nicht als eigentlicher Schüler, Hans Memling an, der früher irrthümlich Hemling genannt wurde. Er blühte von 1477—1496, ging auf eine zierliche Behandlung aus und erreicht innerhalb derselben einen hohen Grad von Lebenswahrheit und realistischer Vollendung. Zu seinen Hauptwerken gehören „das jüngste Gericht" in der Marienkirche zu Danzig, der Johannesaltar und der berühmte Ursulakasten im Johannes-Spital zu Brügge, auf welchem Reliquienschrein er in acht Feldern einen Cyklus epischer Gemälde ausführte, die in fließend

leichter Miniaturmalerei Scenen aus dem Leben der heiligen Ursula darstellen. Memling bezeichnet in allen seinen Hauptwerken den Höhepunkt dessen, was die flandrische Schule auf ihrem Wege zu erreichen vermochte, aber auch zugleich die Schranke, an welcher sie zuletzt scheitern mußte, nämlich an dem mangelhaften Verständniß der menschlichen Gestalt, zu dessen Förderung auch die kleinen Bilder nicht geeignet waren. Gegen Ende des fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts aber suchten die flandrischen Künstler den menschlichen Körper gründlicher zu studiren, die Formen größer, bedeutender zu fassen und in ganzer Lebensfülle hinzustellen, wozu sie durch das Studium der italienischen Werke veranlaßt wurden. Unter diese Meister gehören Gerhard David aus Oudewater, der jüngere Rogier van der Weyden und Quintin Messis (oder Matsys) (1460 bis 1531), der besondere Bedeutung hat als Bahnbrecher einer harmonischen Composition, da er die Charakteristik der Figuren, die Erzählung seiner Vorgänge abklärt und Gleichartiges zu geschlossener Einheit verbindet. Sein Hauptwerk ist die Beweinung Christi im Museum zu Antwerpen. Auch kennt man von ihm Genredarstellungen von energischer Schärfe der Charakteristik, wie die beiden Geizhälse, das zankende Ehepaar, der Goldwäger und seine Frau u. s. w. Auf Quintin Messi's Prinzipien fußen auch Bernhard van Orley, Jan Mabuse oder Maubeuge, Michael Coxcie oder Coxis (1497—1592) Jan van Schorel (1492—1562) und dessen Schüler Martin van Veen, genannt Hemskerk, von dem auch die Münchener Pinakothek Bilder besitzt.

Während die flandrischen Künstler von dem großen Stile der van Eycks abgewichen waren und dafür den fremdländischen Idealismus Italiens in ihre Heimath verpflanzen wollten, hatte sich in **Holland** der durch Johann van Eyck ausgebildete Stil schon bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eingebürgert und sich lange erhalten. Zeugen dessen sind Dirk oder Dietrich Stuerbout (1391 bis 1478), dessen Hauptwerke die in St. Peter zu Löwen befindlichen Altartafeln mit den Darstellungen des Abendmahles und der Marter des heiligen Erasmus sind, ferner Albert van Ouwater, der zu Harlem lebte und als Begründer der dortigen Schule anzusehen ist. Er soll sehr gut im Nackten gewesen sein und treffliche Landschaftsgründe gemalt haben, wie denn auch sein Schüler Gerhard von Harlem, auch Geertjen van St. Jans genannt, den landschaftlichen Gründen große Sorgfalt widmete. Dasselbe gilt auch von Gerhard Horebout († 1550) und seinem Zeitgenossen Jan Mostaert aus Harlem, wie

es denn überhaupt als eine Eigenthümlichkeit der holländischen Schule bezeichnet werden kann, daß sie auf landschaftliche Hintergründe großen Bedacht nahm, bis zuletzt die Landschaft die Hauptsache wurde. Dieses geschah durch Joachim Patenir aus Dinant (1490—1550), bei welchem die Figuren zur Nebensache wurden, so daß sie fast verschwinden vor dem reichen landschaftlichen Material. Er war also der Begründer der nordischen Landschaftsmalerei, in welcher ihm sein Zeitgenosse Herri de Bles und manche Andere folgten, die jedoch noch keinen poetischen Eindruck zu erzielen vermochten, da sie ein phantastisches Vielerlei darstellten, bis endlich Rubens mit großer, durchgreifender Künstlerkraft die Landschaft zu jener hohen Bedeutung erhob, in der sie als eine freie Nachahmung der Natur in dem Beschauer eine ahnungsvolle Stimmung weckt und zum Ausklingen bringt.

Von den Niederlanden verbreitete sich die Malerei auch nach Deutschland und zwar zunächst nach den niederrheinischen Gegenden, wo sich zuerst in Calcar eine Schule bildete, die ein Mittelpunkt für die niederländische Malweise war.

Künstlernamen aus dieser Schule sind nicht bekannt, aber Gemälde aus derselben finden sich in der Kirche zu Calcar, in der Rainoldikapelle zu Danzig und in der Collegiatkirche zu Xanten. Gegen Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fand die niederländische Malart auch Eingang in Köln und zwar durch Roger van der Weyden, der für Köln ein bedeutendes Werk schuf, und durch Hans Memling, der sich einige Zeit in Köln aufgehalten hatte. Es werden eine Menge von Künstlernamen ohne Bilder, und umgekehrt viele Bilder ohne den Namen der Künstler erwähnt. Besonders bemerkenswerth ist die sogenannte Lyversberg'sche Passion, um 1463—1480 entstanden, bestehend aus acht Tafeln mit Figuren, die in der Art Rogers van der Weyden mager und steif gehalten sind. Von dem Meister dieser Passion sind noch mehrere Bilder erhalten, so z. B. in der Kirche zu Linz und zu Sinzig, im städtischen Museum zu Köln und in der Pinakothek zu München. Außerdem nennen wir noch den Meister des „Todes Mariens" vom Jahre 1515 in der Pinakothek zu München und dessen Schüler Bartholomäus von Bruyn, der 1520—1560 in Köln arbeitete, wo im Museum mehrere Bilder von ihm sich befinden. Sein Hauptwerk aber ist der Hochaltar in der Stiftskirche zu Xanten vom Jahre 1536, auf welchem er die Geschichte der Thebaischen Legion dargestellt hat. Dieser Künstler ist aber nicht zu verwechseln mit dem Meister des heiligen Bartholomäus, der sonst auch Meister Christoph genannt wird und um 1500 blühte. Während

dieser Kölnisches und Flandrisches mit einander verschmilzt, ist bei Johann von Melem aus Köln, von welchem die Pinakothek zu München mehrere Bilder besitzt, das Realistische vollständig zum Siege gelangt.

Auch in Oberdeutschland, besonders in Ulm, Augsburg, Nördlingen, Basel und Colmar ist der Einfluß der Niederländer unverkennbar, wenn auch derselbe nicht so gewaltig war, daß er die schöne, milde Empfindung, den idealen Sinn der früheren Zeit hätte ganz zurückdrängen können. Die Meister dieser oberdeutschen Schulen haben sich vielmehr eine gewisse Freiheit und Selbstständigkeit bewahrt und eine Richtung eingeschlagen, die ausgezeichnet ist durch harmonische Auffassung des äußeren und inneren Lebens, weiche Behandlung und lichtes Colorit.

In Nördlingen treffen wir den Meister Friedrich Herlen, der 1462—1491 blühte und ein Schüler Rogers van der Weyden war. Er hatte sich seines Meisters Kunst so vollkommen angeeignet, daß einige seiner Gemälde als Wiederholungen von Rogers Compositionen bezeichnet werden könnten. Seine Hauptwerke sind mehrere Altarflügel in der Hauptkirche St. Georg zu Nördlingen und in der Jakobikirche zu Rothenburg a. d. T. Ein anderer Schüler Rogers van der Weyden ist Martin Schongauer, auch Martin Schön oder Martin Hübsch genannt, der zu Colmar lebte (zwischen 1420 und 1499, bestimmt kann dessen Chronologie nicht angegeben werden), wo sich auch in der Martinskirche die Madonna im Rosenhag befindet welche unter allen seinen Gemälden die meiste Berühmtheit erlangte. Nach den beiden vorgenannten Meistern bildete sich vorzugsweise Bartholomäus Zeitblom (1440—1517) aus Ulm, der Schwiegersohn des Hans Schüchlin oder Schülein (1468—1502), welcher seinerseits gleichfalls ein Schüler Roger's van der Weyden gewesen zu sein scheint. Zeitblom ist der Hauptmeister der Ulmer und gilt wegen der ungemeinen Schlichtheit, Reinheit und Wahrheit des in seinen Werken ausgedrückten religiösen Gefühls als der deutscheste aller Maler. Seine Gestalten sind mager und wenig gelenk, in den sorgfältig ausgeführten Köpfen kehrt eine gewisse Lieblingsbildung häufig wieder; die Gewänder sind in breiten, nicht knitterigen Falten geworfen und von harmonischer Färbung. Seine wichtigsten Bilder finden sich in der öffentlichen Sammlung zu Stuttgart, so dessen vollendetstes Werk, nämlich die Flügel des großen Eschacher Altars von 1495, die Verkündigung und Darstellung auf den Innenseiten, die überlebensgroßen Figuren der beiden Johannes auf den Außenseiten

enthaltend. Der Rückseite dieses Altars gehörte das von zwei Engeln gehaltene Schweißtuchbild an, das sich im Museum zu Berlin befindet. Der Dritte unter den ausgezeichneten Ulmer Malern ist Martin Schaffner, ebenfalls ein Tochtermann Schüchlin's, etwa von 1499 bis 1535 thätig, der aber weniger mit seinem Schwiegervater und Schwager, als mit Hans Burgkmair gemein hat.

Dieser letztere Name führt uns nach Augsburg, welches neben Ulm der zweite Mittelpunkt der schwäbischen Kunst war. Hier sind vor allem zwei Malerfamilien namhaft zu machen, nämlich die Familie Burgkmaier und die Familie Holbain. Der oben genannte Hans Burgkmaier war der Sohn des Thoman Burgkmaier, der im Jahre 1460 bei dem Augsburger Maler Hans Bemmler in der Lehre war und 1523 starb. Ihm werden zwei Altarflügel im Dome zu Augsburg zugeschrieben. Bedeutender als Thoman ist aber Hans Burgkmaier (1472—1531), der im Jahre 1488 Martin Schongauer's Schüler war und in seinen zahlreichen Werken die schwäbische Malweise befolgte bis zum Jahre 1510, wo er sich von italienischen Einflüssen beherrschen ließ. Sein Streben war immer auf Wahrheit gerichtet. Unter den Deutschen war er der erste, der die Landschaft seiner Hintergründe im Einzelnen naturgemäß ausgebildet hat. Unter seinen kirchlichen Malereien gehören zu den vorzüglichsten eine in der Augsburger-Galerie befindliche Kreuzigung Christi, die Legende der heiligen Ursula in der Galerie zu Dresden, Johannes auf Pathmos (mit ausgebildeter Landschaft) in der Pinakothek zu München und die Madonna, welche unter einem Baume sitzend dem Kinde eine Traube darreicht, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Neben werthvollen kirchlichen Bildern malte er auch Miniaturen und illustrirte Turnierbücher, wobei er als Hauptmeister in der Behandlung des Hoflebens und des ritterschaftlichen Treibens erscheint, und lieferte auch eine große Anzahl von Zeichnungen zu Holzschnittwerken, namentlich zum „Triumphzug Kaiser Maximilian's" und zum „Weiß-Kunig", einer poetischen Verherrlichung desselben Fürsten. — Auch seine Söhne Hans der Jüngere und Friedrich waren Maler.

Bedeutender und wichtiger ist aber die Malerfamilie der Holbain in Augsburg. Ob schon der seit 1454—1486 in den Steuerbüchern der Stadt Augsburg vorkommende Michel Holbain Maler war, ist nicht zu beweisen, wohl aber ist als „Maler" aufgeführt ein Hans Holbain, der 1494 in den Steuerbüchern vorkommt und in dem Hause des Thoman Burgkmaier wohnte. Er starb 1524 und hinterließ drei Söhne: Ambrosius, Bruno und Hans. Von allen Dreien, sowie auch

vom Vater sind Gemälde bekannt, keiner aber gelangte zu solchem Ruhme und keiner erhielt solche Bedeutung wie Hans Holbain, der Jüngere, der 1495 zu Augsburg geboren wurde und schon als vierzehnjähriger Knabe die ersten Proben seiner Kunstfertigkeit lieferte in den meist vortreffliche Porträtköpfe darstellenden Silberstiftzeichnungen, von denen sich siebzig im Kupferstichkabinet zu Berlin, sechsundzwanzig in dem zu Kopenhagen und achtzehn im Museum zu Basel befinden und die wohl sämmtlich der Zeit von 1509—1516 angehören. Im Jahre 1516 begab sich Hans mit seinem Bruder Ambrosius auf die Wanderschaft und fand Beschäftigung in Basel, führte in Luzern Wandmalereien aus und machte einen Ausflug in die Lombardei. Im Jahre 1520 wurde er Bürger und zunftmäßiger Maler in Basel, von wo er 1526 nach England ging, wo er 1543 starb. Zahlreich sind die Gemälde dieses Meisters, der schon in seiner Jugend, wo er noch in Augsburg lebte, Bedeutendes leistete, wie z. B. die Kreuzigung Petri, die Enthauptung der heiligen Katharina, die heilige Familie, eine Madonna mit dem Kinde, die Gedenktafel für Ulrich Schwarz, die Marter des heiligen Sebastian, in welch' letzterem Bilde er sich als vorzüglichen Meister in der Behandlung des Nackten erweist. Im Jahre 1517 schmückte er das Haus des Schultheiß Jakob von Hartenstein in Luzern mit Fresken, deßgleichen auch den Rathhaussaal in Basel, wohin er 1519 gekommen.

Mit Uebergehung vieler bedeutender Werke aus dieser Zeit führen wir nur das vollendetste Kirchenbild des Meisters an, die berühmte Madonna des Baseler Burgermeisters Meyer, die sich in der Gallerie zu Dresden und zu Darmstadt im Besitze der Prinzessin Karl befindet. Hohen Ruf hat auch Holbain's Passion, ein aus acht Bildern bestehendes Werk, das sich im Museum zu Basel befindet. In England war seine Thätigkeit vorzugsweise auf das Fach der Bildnißmalerei gerichtet, worin er schon früher Ausgezeichnetes geleistet hatte. Wie der große Meister in diesen Porträts sich als gediegener Schilderer des Lebens zeigt, so weiß er auch in tieferem Sinn und allgemeinerer Bedeutung das wirkliche Dasein zu erfassen. In genialster Weise bekundet dieß sein weltberühmter „Todtentanz," der in der ersten zu Lyon erschienenen Ausgabe einundvierzig Blätter hat, in der zweiten Ausgabe vom Jahre 1547 aber noch um zwölf Tafeln vermehrt ist. In diesen Bildern hat uns der Künstler die Nichtigkeit alles Irdischen mit ergreifenden Zügen vor Augen geführt und gezeigt, daß kein Stand so reich und mächtig, kein Alter so zart und so schön, kein Geschick so hoch oder so tief sei, daß es von dem unerbittlichen Bezwinger

verschont bleiben könnte, Jedem erscheint er anders, aber Jedem weiß er unvermerkt oder gewaltsam beizukommen.

Während die Gemälde aus Holbain's Jugendepoche einen etwas schweren, gelbbräunlichen Fleischton haben, herrscht in den verschiedenen Bildern aus der zweiten Epoche des Meisters ein gleichmäßig warmer, in den Schatten bräunlicher Ton, wogegen er später feine graue Schatten, die sich schon auf dem Dresdener Exemplar der Madonna finden, und eine kühlere Haltung liebt.

Der Augsburger Schule gehört ferner noch an Claus Wolff mit dem Familiennamen Strigell, und Christoph Amberger, der sich gleich dem Schweizer Hans Asper die Darstellungsweise Holbains zum Muster genommen.

Ihren größten Triumph feierte die oberdeutsche Malerei in der sogenannten fränkischen Schule, deren Hauptort Nürnberg, deren größter Meister Albrecht Dürer, der Schüler des Malers und Xylographen Michael Wohlgemuth (1434—1519) ist. Wenn wir uns erinnern, welch' rege Thätigkeit zu Nürnberg um diese Zeit auf dem Gebiete der Sculptur herrschte und wie der plastische Geist Alles beherrschte, so werden wir begreiflich finden, wie auch die Malerei einen plastischen Charakter annehmen konnte. Eine auffallend scharfe Formbezeichnung und energische Modellirung, lebhafte, meist einen bunten Eindruck machende Farben und eine entschiedene Richtung auf das Reale neben einem in's Einseitige und oft sogar Häßliche gehenden Streben nach Charakteristik sind darum die Merkmale der Nürnberger Schule. — Für die Aufnahme des flandrischen Realismus war das handwerksmäßige Wirken des M. Wohlgemuth, der auf Bestellung eine Menge von Altären lieferte, von entschiedener Bedeutung. Es fehlte ihm die Muße, um kunstgemäß irgend eine Aufgabe zu bewältigen, weßhalb wir uns auch nicht mit der Namhaftmachung seiner Darstellungen aufhalten wollen. Ueberhaupt wollten wir hier diesen Meister nur erwähnen, weil aus seiner Werkstatt hervorging der berühmte Albrecht Dürer, der am 21. Mai 1471 als der Sohn eines Goldschmiedes zu Nürnberg geboren wurde. Von 1486—1489 dauerte seine Lehrzeit bei Wohlgemuth, 1490—1494 bereiste er einen Theil von Deutschland und den Niederlanden, 1505 ging er nach Italien, wo damals die Kunst in höchster Blüthe stand, und 1520 machte er seine letzte Reise den Rhein entlang nach Köln und Antwerpen, kehrte 1521 wieder nach Nürnberg zurück und starb daselbst am 6. April 1528 nach einem mühevollen Leben an der Auszehrung kinderlos, mit Hinterlassung einer Habe zum Gesammtwerthe von

etwa sechstausend rheinischen Gulden. Albrecht Dürer ist der deutsche Leonardo; seine Gemälde zeichnen sich aus durch sittliche Würde und tragen das Gepräge tief religiösen Gemüthslebens an sich. Die Composition ist durchdacht, die Zeichnung vollendet bis zur Virtuosität; im Colorit ist ihm ein leuchtender, schillernder Glanz der Farben eigen, mit besonderer Vorliebe für ein ungebrochenes Ultramarinblau. Die Gabe der Erfindung in den verschiedenartigsten Vorwürfen, von den höchsten Aufgaben der kirchlichen Kunst bis zu den geringsten Vorgängen aus dem gemeinen Leben, war ihm in einem Umfange eigen, wie sie sonst nur noch Raffael oder Rubens zu Theil geworden, weßhalb er mit Recht „die Liebe und der Stolz des deutschen Volkes ist." Wie er aber der höchste Ausdruck unserer Vorzüge und Tugenden ist, so ist er anderseits auch der Repräsentant unserer Schwächen und Mängel, so daß es schwer ist, ihn vollkommen richtig zu würdigen. Jedenfalls ist es nicht zu rechtfertigen, daß er in dem Streben nach ergreifender, fesselnder Wirklichkeit so weit ging, seine religiösen Darstellungen mit den mannigfaltigen Erscheinungen des bürgerlichen Lebens in Verbindung zu bringen, in den heiligen Gestalten nur die Nürnberger Bürger seiner Zeit in der herrschenden Zeittracht und mit allen Zeichen des Zufälligen darzustellen.

Von Dürer's Gemälden sind viele zu Grunde gegangen. Die wichtigsten derselben sind eine Kreuzigung Christi in der Lorenzkirche zu Nürnberg voll Kraft und Wahrheit gemalt 1494, die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit vom Jahre 1511, ein sehr schönes, für seine Vaterstadt bestimmtes, nun in Wien befindliches Bild; die zehntausend Martyrer für die Collegiatkirche in Wittenberg bestimmt, nun in der Wiener Gallerie. Unter der Menge der Figuren, welche dieses Bild enthält, hat sich Albrecht Dürer selbst und seinen Freund Pirkheimer abgebildet. Dürer's eigentliches Hauptwerk aber sind die beiden nun in der Münchener Pinakothek befindlichen schmalen Tafeln mit den lebensgroßen Gestalten der vier Apostel Johannes und Petrus, Marcus und Paulus aus dem Jahre 1526, wahre Heldengestalten von so scharfer Charakterisirung, daß man sie als die Repräsentanten der vier menschlichen Temperamente bezeichnete. Mehr als von seinen Gemälden hat sich von seinen Kupferstichen und Holzschnitten erhalten, deren einhundertundfünf und einhundertundsieben Numern bekannt sind. Wir verzichten auf eine Aufzählung derselben und bemerken nur, daß die fünfzehn Holzschnitte zur Apocalypse, die große Passion mit zwölf und zwei kleinere Passionen mit sechzehn und siebenunddreißig Blättern wohl die gediegensten und wichtigsten sind. Die Passion hat

Dürer wohl unter allen Künstlern am würdigsten behandelt. Bei Darstellung der Leidensgeschichte des Herrn mag der Künstler wohl Alles aufbieten, um das Leiden recht lebhaft und rührend hervortreten zu lassen, aber der Ausdruck des Leidens darf nicht über den Ausdruck der göttlichen Geistesstärke die Oberhand gewinnen, die Seele darf nicht dem Schmerze erliegend dargestellt werden; die Idee von der göttlichen Natur des duldenden Erlösers, sein Gehorsam und Vertrauen zu dem himmlischen Vater muß als leitend aufrecht erhalten werden. Diesen leitenden Gedanken hat Dürer überall festgehalten; er hat uns keine gräßlichen Zerrbilder von Peinen und Peinigern vorgeführt, es erscheint immer die obsiegende Kraft des göttlichen Geistes mitten in dem anscheinenden Triumphe selbstsüchtiger Ruchlosigkeit. — Auch sind noch Handzeichnungen, mit der Feder in schwarzer oder farbiger Tinte; mit schwarzer Kreide und mit Bleiweiß aufgesetzten Lichtern auf farbigem Papier u. s. w. vorhanden.

Von den Schülern und Nachfolgern Dürer's ist keiner dem Meister auch nur nahe, geschweige denn gleich gekommen, was die Universalität seines Schaffens, das Große seiner Auffassung betrifft. Doch in der einen oder anderen Seite der Production haben sich Einzelne zu einer ziemlichen Höhe emporgeschwungen: so war Georg Pencz ein vortrefflicher Bildnißmaler und tüchtiger Kupferstecher, deßgleichen auch Jakob Bink aus Köln. Von Albrecht Altdorfer kennt man sechsunddvierzig Gemälde, sechsundneunzig Kupferstiche und dreiundsechzig Holzschnitte; Hans Schäuffelin hielt sich in seinen zahlreichen Gemälden und Holzschnitten sehr treu an die Dürer'sche Kunstweise, während Bartholomäus und Hans Sebald Beham theilweise unter italienischem Einfluß stehen. Hans Wagner, nach seinem Geburtsorte Hans von Culmbach genannt, zeichnete sich durch genaue Naturbeobachtung aus und besaß als Bildnißmaler große Verdienste.

Als Mittelglieder zwischen der schwäbischen und fränkischen Schule erscheinen Hans Baldung, zubenannt Grien von Gmünd, und Matthias Grunewald, auch Matthias von Aschaffenburg genannt, welch' letzterer neben Holbain und Dürer der größte deutsche Maler sein soll. Das bedeutendste Gemälde von ihm ist ein 1519 ursprünglich für den Dom in Halle gefertigter Altar in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, die Bekehrung des heiligen Moritz auf dem Mittelbilde und vier überlebensgroße Heilige auf den Flügeln enthaltend, dessen Tafeln, bis auf eine zurückgebliebene, sich seit 1836 in der Pinakothek zu München befinden.

Von größerer Wichtigkeit aber ist Lucas Cranach, der Aeltere, der 1472 zu Cranach im Bamberg'schen geboren worden war, sich zunächst nach seinem Vater und dann in eigenthümlicher Weise nach Matthias Grunewald bildete und die Einflüsse der fränkischen Schule **nach Sachsen** übertrug, wo vorher kein bedeutender Maler sich fand, weßhalb man vorzugsweise in Augsburg, Nürnberg und am Niederrhein den Bedarf von Kunstwerken bestellte. Eigentlich hieß er Lucas Sunder oder Sonder, wurde 1504 Hofmaler des Churfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen und im Laufe der Zeit auf verschiedene Weise geehrt und ausgezeichnet und starb im Range hoher, künstlerischer Verdienste im Jahre 1553 den 16. Oktober am Hofe zu Weimar. Unverdienter Weise stand Cranach lange Zeit im Rufe eines der größten Künstler, während er in Bezug auf Gedankentiefe, erhabene Anschauung und mächtige Compositionsgabe keinen Vergleich mit Dürer aushält, sondern nur als ungemein fruchtbarer, weil handwerksmäßiger Schnellmaler Aufsehen zu erregen vermag. Können wir auch nicht leugnen, daß er ein gewandter Meister der Naturnachahmung und als Thier- und Landschaftsmaler tüchtig war, so berühren seine Altargemälde geradezu das Gebiet der Travestie, da er durch seine Berührung mit den Reformatoren auf die Idee kam, die Männer der Reformation in die altarlichen Darstellungen einzumischen, wie er es am Altarblatt zu Wittenberg that, wo er das Abendmahl, die Taufe, Predigt und Absolution darstellte und die Reformatoren und Wittenberger Rathsherren die Stelle der Apostel und der Heiligen einnehmen ließ.

Sein Sohn, Lucas Cranach, der Jüngere (1515—1586), gebrauchte seinen Pinsel nur, um die Katholiken zu persifliren, wie unter andern sein „Weinberg des Herrn" beweist in der Stadtkirche zu Wittenberg (1569), welches Bild er auf Bestellung von P. Eber's Familie fertigte und so gut gefiel, daß es der Künstler nochmals für die Kirche in Salzwedel malen mußte.

Mit den Cranach's sank die mitteldeutsche Malerei darnieder und das Handwerk fing an, die Kunst zu verschlingen.

§. 112.

Die Malerei im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

Nachdem die kirchliche Malerei des fünfzehnten und zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts in Italien und Deutschland die höchste Stufe ihrer Entwicklung erreicht hatte, begann sie in den Zeiten der Reformation allmählig wieder zu sinken, indem sie sich von nun an mehr und mehr vom kirchlichen Leben trennte, bis sie endlich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert völlig verweltlichte. Der Keim zu diesem Verfalle ward bereits vor der Reformation gelegt durch die antikisirende Richtung, die sich in die Malerei einschlich, zur Entwicklung und Ausgestaltung hatte sich dieser Keim aber entfaltet in Folge der (selbst von protestantischen Schriftstellern eingestandenen) Beschränktheit und Einseitigkeit, mit welcher die Reformatoren bei der Einrichtung ihres Gottesdienstes zu Werke gingen. So äußert sich z. B. der protestantische Pfarrer J. Ritter zu Linthal in der Schweiz in seiner Broschüre „der protestantische Gottesdienst und die Kunst in ihrem gegenseitigen Verhältnisse“ in folgender Weise: „Gott ist ein Geist, und die ihn anrufen, müssen ihn im Geiste und in der Wahrheit anrufen,“ dieß sei ihr Wahlspruch gewesen, darnach sie denn auch das Aeußere ihres Gottesdienstes soviel möglich einrichteten.“ Ihre Entschiedenheit ließ sie keinen Unterschied machen zwischen dem Verbote der Bilder, das Gott den Juden gegeben, um sie vor dem Götzendienste zu bewahren und das doch bloß die Abbildungen scheint betreffen zu haben, die sein ewiges Wesen sichtbar darstellen wollten, und den Geboten, die ohne Rücksicht auf wechselnde Umstände, für alle Zeiten das Verhältniß der Menschen zu Gott ordnen sollten.“ Und indem sich ihnen keine andere Aussicht zu der von Christus geforderten Vereinigung der Herzen mit Gott zeigte als die Erkenntniß, so drängte sich Alles auf die Lehre, als den Mittelpunkt des religiösen Lebens, und selbst die Vertheidiger der Kunst hatten nichts Anderes für dieselbe vorzubringen, als daß auch sie lehren könne. In der That finden sich auch in den Schriften der Reformatoren einzelne Sätze, welche eine Zulassung der Bilder als didactische Mittel zu erlauben scheinen. Dadurch war denn der Umkreis der Gegenstände beschränkt, sowie auch dadurch eine Menge von Darstellungsobjecten der Kunst entzogen wurden, daß bei der Verwerfung der Heiligenverehrung die Heiligenbilder

nicht nur in der Kirche, sondern selbst im Privatgebrauch als nicht zulässig erklärt wurden.

Wie aber die didaktische Malerei geübt wurde, haben wir schon oben an dem Wittenberger Altarblatte des älteren und an dem „Weinberg des Herrn“ des jüngeren Lukas Kranach gesehen.

Weiß indeß die Kunstgeschichte der letzten zwei Jahrhunderte auf kirchlichem Gebiete auch nur vom Verfalle der Malerei zu erzählen, so gilt Dieß doch nicht ebenso auf dem weltlichen Gebiete, auf welchem vielmehr die Malerei dieser Epoche eine der merkwürdigsten und glänzendsten Erscheinungen der Culturgeschichte bildet, vermöge der unermeßlichen Mannigfaltigkeit des wirklichen Lebens, dem sie nun ihre Gegenstände entlehnt, um sie in möglichst getreuer Naturnachahmung darzustellen. Jetzt sondern sich die einzelnen Arten der Malerei von einander ab und neben der Historienmalerei treten das Genre, die Landschaft, das Thierstück und das Stillleben in selbstständiger Berechtigung auf. Mit Recht konnte darum Pezolt sagen, daß in dieser Zeit die materiellen Interessen eine wahrlich großartige Beleuchtung und Behandlung erlebten, daß die Cabinete der Großen sich mit Kunstwerken bereicherten, deren Zwecke indeß über die Grenzen des Cabinets nicht hinausgingen. Die Kirche ging leer aus und wenn sich irgendwo noch edle Perlen christlicher Kunst in den Kirchen erhalten hatten, so scheute man sich oft nicht, dieselben aus den geweihten Räumen zu holen und sie mit den weltlichen Gemälden zum Schmucke der Galerien zu vermischen, wie wir heute noch zur Genüge sehen können.

Namentlich gilt Dieses von Deutschland, wo nach der Bemerkung Lübcke's die Malerei gegen Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts jede Spur heimischer nationaler Ueberlieferung verloren hatte und einer manierirten Nachahmung der Ausländer, namentlich der Niederländer und Italiener, verfallen war.

Demgemäß wird es zweckdienlich sein, zunächst über

die niederländische Malerei

das Nöthigste beizubringen, da über die italienische bereits hinreichend gehandelt ist worden. Nur einige Worte über die italienische Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mögen hier noch eine Stelle finden.

Bereits in der venetianischen und florentinischen Schule ist dieses Aufgeben des streng religiösen Typus wahrzunehmen, in den Kunstrichtungen dieses Abschnittes schreitet dieses Abirren noch weiter fort.

Allegorieensucht, Effecthascherei, theatralischer Charakter machen sich mehr und mehr geltend. Die Kraft artet in's Ueberschwellende, die Weichheit und Zartheit in falsche, sinnliche Grazie aus. Wie im kirchlichen Baustile, so zeigt sich auch in der christlichen Malerei, besonders gegen das achtzehnte Jahrhundert hin, abgeschmackte Ueberladung; im Winde flatternde Gewänder, tanzende und Posaunen blasende Engel, mädchenhafte Madonnen treten an die Stelle der früheren, schönen kirchlichen Gestalten.[1])

Es wurde schon früher erwähnt, daß die niederländische Malerei, die unter den Gebrüdern van Eyck zu großer Blüthe gelangt war, von den Epigonen derselben dem Verfalle entgegengeführt wurde, welchem man nur durch Einführung der italienischen Malweise entgegenwirken zu können glaubte. Diese Zeit der niederländischen Malerei hat Görling treffend charakterisirt in den Worten: „Diese Maler bieten den unerquicklichen Anblick eines Baumes dar, welcher, abgeschnitten und seiner Zweige beraubt, ein fremdes Reis trägt, das verkümmert, anstatt kraftvoll Blätter und Blüthen zu entfalten." Als Einleitung in diese Periode kann der schon früher angeführte Quintin Massys gelten, der indeß nur wenige Züge hat, die an den Italianismus erinnern, während Johann Mabuse († 1532) in seiner späteren Zeit dem Manierismus der römischen Schule verfiel, sowie auch Bernhard van Orley, dessen frühere Bilder Sinn für Schönheit der Gesichtszüge und die Kunst trefflicher Charakteristik bezeugen, später ein Schüler Raphael's wurde. Auch sein Schüler Michael Coxcin oder Coxis hat sich zu Rom den äußerlichen Typus Raphael's angeeignet. Vorzüglicher als alle Genannten ist Mabuse's Schüler Jan van Schorel, der als bedeutender Bildnißmaler bekannt ist, auch auf dem Gebiete des Genre Vorzügliches leistete und manche biblische Compositionen ausführte, unter denen der Tod Mariens die gelungenste sein möchte. Von diesem Bilde sagt Johanna Schopenhauer: „Mitten in einem heiteren festlich geschmückten Zimmer steht das schöne umhangene Bett, auf welchem Maria hinüberschlummernd ruht. Mariens Gesicht gleicht einer weißen Rose, die ein ätherischer röthlicher Hauch kaum sichtbar färbt. Ein leises, seliges Lächeln umschwebt die noch im Tode frisch blühenden Lippen des schönen Mundes und die gewölbten Augenlider scheinen nur von Wonne über das blendende Licht des Himmels ge-

[1]) Es wird deßhalb dem Leser kein großer Nachtheil zustoßen, wenn wir die Schule der Caracci, die man später Eklektiker nannte, ferner die eklektischen Schulen von Mailand, Cremona und Florenz, sowie die sogenannten Naturalisten nicht mehr einzeln vorführen, obgleich hie und da noch tüchtige Leistungen sich finden.

schlossen. Ehrfurchtsvolle Stille herrscht unter den um die Mutter ihres Herrn versammelten Aposteln und Hoffnung erhebt ihren Schmerz zur seligsten Wehmuth. Zwei von ihnen beten leise am Fenster, die übrigen stehen in mannigfaltigen Gruppen geordnet dem Bette näher, an dessen Hauptende zur Rechten desselben Petrus so eben einige erhebende Worte an seine Brüder gerichtet zu haben scheint. Johannes steht in Wehmuth versunken; doch deutet Alles auf das Gefühl heiliger Ergebenheit in Gott, welches jede laute Klage zurückdrängt."

Während die genannten Maler anfänglich sich auf dem Boden ihrer heimischen Ueberlieferung selbstständig weiter zu bilden und dann die flandrische und italienische Malweise zu vereinigen suchten, gaben sich andere Meister ohne alle Rücksicht der Nachahmung der Florentiner und Römer hin mit völliger Preisgebung der Vorzüge des niederländischen Colorits, das sie zunächst an die Venetianer hätte hinweisen müssen. Das Haupt dieser italienischen Richtung der niederländischen Malerei ist Franz Floris (Frans de Vriendt, 1520—1570) der theilweise dem Raphael, zumeist aber dem Michelangelo nachstrebte und viele Schüler heranbildete, unter denen der hochbegabte Martin de Vos (1531—1604) besondere Erwähnung verdient, der sich an die Venetianer wandte und den Conflict zwischen der Zeichnung der Florentiner und der Färbung der Venetianer, echt niederländisch, durch ein genaueres Anschließen an die natürliche Erscheinung und, wo Dieß nicht zureichte, durch die Einführung humoristischer Elemente auszufüllen suchte. In diesem Streben, die Natur in ihrer Unmittelbarkeit aufzufassen, können neben de Vo's gestellt werden die beiden Breughel (Vater und Sohn — Bauern- und Höllen-Breughel genannt), van Balen und Karl von Mander. Neben Diesen nennen wir aus dieser Zeit noch den Otto Venius, eigentlich Octavius van Veen (1556—1634), nicht so fast wegen seiner tüchtigen Arbeiten, die eine feine Modellirung des Nackten anstreben, als besonders darum, weil er der Lehrer Desjenigen war, dessen kräftigem Geiste es gelang, die Malerei der Niederlande dem italienischen Einflusse zu entreißen, ihr wieder ein echt germanisches Gepräge zu verleihen und sich zum Fürsten der niederländischen Maler zu erheben, nämlich des Peter Paul Rubens.

Als der Sohn eines flüchtigen Rechtsgelehrten aus Antwerpen 1577 zu Siegen geboren und zu Köln erzogen, kehrte er im zehnten Lebensjahre 1587 nach dem Tode des Vaters mit seiner Mutter nach Antwerpen zurück, wo er nach einiger Zeit bei dem Maler Thomas Verhaegt, später bei Octavius van Veen in die Lehre trat, dann auf Anrathen dieses seines Lehrers im Alter von dreiundzwanzig Jahren

seine italienische Studienreise antrat. Er nahm seinen ersten Aufenthalt in Mantua, wo Giulio Romano's Werke einen tiefen Eindruck auf ihn machten. Von Mantua aus ging er nach Madrid, wo er eine Reihe von Bildnissen malte, kehrte dann nach Italien zurück, nach Rom, wo er die Antike studirte, besuchte dann Venedig, Florenz, Bologna, Mailand und Genua, um sein Talent zur allseitigen Entwicklung zu bringen. Die Krankheit seiner Mutter trieb ihn jedoch 1608 wieder nach Antwerpen zurück, wo er sich einen eigenen Herd gründete, zweimal sich verehlichte und im Jahre 1640 starb nach langwierigen gichtischen Leiden.

Bei der außerordentlichen Fruchtbarkeit des genialen Meisters — seine Compositionen sollen sich auf 1461 belaufen — ist es nicht möglich, auch nur das Wichtigste und Bedeutendste zu besprechen, weßhalb uns genügen muß, eine allgemeine Charakteristik seiner Art und Weise der Darstellung und Färbung zu entwerfen. Er ist das Haupt der sogenannten

Schule von Brabant,

d. h. jener Schule, welche selbst nach Lübcke's Zeugniß ihre kirchlichen Inspirationen aus dem wiederbelebten Katholicismus schöpft, dabei aber sich mit völliger Unbefangenheit einer naturalistischen Darstellungsweise hingibt. Und zwar ist Rubens in guter und schlechter Bedeutung der Maler des Dramatischen und der Darsteller leidenschaftlicher Bewegung, kühner Thatenlust und tiefer, mächtiger Empfindung, so daß manche seiner Compositionen an Kraft und Energie des dramatischen Ausdrucks denen Michelangelo's wenig nachstehen. Diesen leidenschaftlichen Bewegungen zu Liebe ruft er ein Geschlecht von Gestalten in's Dasein, die in oft überschwellender körperlicher Kraft sich jedem Impulse gewachsen zeigen, aber die nöthige Ruhe und Einfalt des Gemüthes und jene versöhnliche, zum Herzen sprechende anmuthige Innigkeit vermissen lassen, wie sie die kirchliche Kunst fordert. Darum konnte Pezolt wohl sagen, daß die Kirche auf die großen Errungenschaften dieses Meisters verzichten muß, wenn die Kunst dem Heiligthume dienen soll. Und wenn er auch eine große Anzahl von Kirchengemälden lieferte, indem fast jede bedeutendere Kirche der Niederlande ein Werk von ihm besitzt, so ist er doch vorzugsweise der Meister frischer, lebenswarmer Sinnlichkeit. Seine Gedanken haben alle Fleisch und Blut. Selbst die allegorischen Figuren geberden sich wie wohlgenährte Niederländer; man glaubt sich vor seinen Bildern bei den Festen von Kenilworth, wie Walter Scott sie so ausführlich beschreibt, wo der Vulcan ein wirklicher Schmiedeknecht von kräftigen derben Gliedern, der Apollo irgend ein junger Wagenlenker oder Reitknecht des

Grafen Leicester ist, wo Brocat und Schleier nur so als unziemliches Beiwerk an den warmblütigen Gliedern hängen und alle Augenblicke die derbe Wirklichkeit verrathen wollen. In Rubens ist die schöpferische Kraft zur vollen Sinnlichkeit aufgeblüht; die Seele ist bei ihm nach alttestamentlicher Vorstellung leibhaft im Blute. Ebenso ist seine Farbe gleichsam durchsichtig, wie wenn wir die Hand vor ein brennendes Licht halten und dieses durch Fleisch und Knochen zu leuchten scheint. So im Lichte durchsichtig sind seine Schatten. Das Licht ist mit der Farbe gleichsam Eins, und die Farbe rundet die Formen durch ihre lichte Natur ohne allen Schatten. Die Farbe ist selbst durchsichtig geworden und belebt die Formen, wie die Seele den Körper. Diese Macht des Lichtes in der Farbe ist sein Geheimniß. In dieser Macht hat er einen Reichthum, eine Ueppigkeit des Lebens in der Kunst entwickelt, wie kein Anderer vor ihm, und nach ihm nur Rembrandt, der ihn noch übertrifft.

Den größten Ruhm unter seinen Werken haben errungen die „Aufrichtung des Kreuzes" und die „Kreuzabnahme" im Querschiffe der Kathedrale zu Antwerpen. Letztere ist ein Bild voll hoher Schönheit, voll Wahrheit und Leben, das an stofflichem Prachtaufwand und an lebensvoller Bewegung alle seine früheren Werke übertrifft. Die Gruppen sind gut geordnet, die Stellungen zweckmäßig. Die Sorgsamkeit im Herabnehmen des Leichnams, die Wehmuth und Ehrfurcht, womit Magdalena einen Fuß desselben mit Thränen benetzt, die schmerzhafte Lebhaftigkeit, womit Maria den Arm nach ihm ausstreckt, sind meisterhaft ausgedrückt. Aber der Leichnam des Herrn gleicht zu sehr dem eines gewöhnlichen Todten, so daß er ganz den Gedanken an die Göttlichkeit seines Wesens — an den Todtenbesieger verdrängt. Dieses Bild benützt Görling, um Rubens' Farbengebung zu erläutern: „Von großer Kühnheit ist die Einführung des weißen Tuches, auf welchem der Körper des Heilandes ruht. Wer Nacktes mit reinem Weiß in Berührung bringt, muß der Macht seiner Tinten sehr sicher sein. In diesem Falle hat das Weiß die Eigenschaft, das Auge zu fesseln. Das Hauptlicht ist durch dieses weiße Laken und den Körper des Heilandes gebildet, und wir finden kein zweites Licht, das die Kraft desselben abschwächte. Das stärkste Dunkel ist mit dem Hauptlichte in scharf abgeschnittener Weise in Berührung gebracht. Das Licht wird durch eine Masse kräftigen Roths in der Gewandung des Johannes und durch das Blut am Arme Christi gehoben; während im Gegensatze die Mutter Maria in tiefes Blau gekleidet ist, welche Farbe sich in der Kleidung der über das Kreuz gebeugten Figur wiederholt. Das gerade über dem Kreuze aus düsterem Himmel hervor-

brechende Licht ist räumlich klein, aber intensiv, von gelblichem Ton, wie das Kleid Josef's von Arimathia, das Haar Maria Magdalenen's und das Haar und Gewand der anderen Maria. Die Figur, welche von der Leiter steigt, hat Purpur und Braun. Einzelne kleine, freie Lichter sind in einiger Entfernung vom Hauptlichte verstreut — wie Kopf und Schultern der Magdalena, die Köpfe der beiden Marien, der Kopf Joseph's und Rücken und Arm der über den Kreuzesarm gestreckten Figur. Hier liegt die größte Breite des Farbenarrangements neben dem raffinirt behandelten feinsten Detail der Tinten.... Er erscheint meist absichtslos im Colorit, geht aber so künstlich zu Werke, daß die Nachahmung desselben zu den schwierigsten Aufgaben der Malerei gehört."

Reich an Rubens'schen Bildern sind die Dresdener Galerie, die Münchener Pinakothek, der Louvre in Paris und besonders das Belvedere zu Wien, in welch' letzterem alle Perioden, die dieser Meister, welcher eine ganze Kunstwelt in sich allein umschließt, an sich ausgebildet hat, in den vorzüglichsten Mustern beisammen sind, von der ersten Einfachheit und Größe bis zur letzten flüchtigen Form. Von den Bildern seines früheren ruhigeren Stiles mögen hier erwähnt werden das Bild des Herzogs Pipin und seiner Tochter, das schöne Altarblatt mit den Flügelbildern, welches den heiligen Ildephons vor der Madonna knieend zeigt, die ihm, von vier Frauen umgeben, ein reich gesticktes Meßgewand reicht. Auch das Bild gehört hieher, welches den heiligen Ambrosius darstellt, wie er dem Kaiser Theodosius vor der Thüre des Domes den Eintritt verwehrt. Ein mehr zum Herzen sprechendes Bild ist jenes, welches den Leichnam des Herrn darstellt, betrauert von Johannes und Maria, die einen Dorn aus dem Haupte des Sohnes zieht. „Ein merkwürdiger Gedanke, wie ihn nur Rubens ergreifen konnte, der jedes Gefühl, auch das tiefste, noch bei der sinnlichen Vorstellung anzufassen weiß." Die oben gezeichnete bewegte Lebensfrische dagegen zeigt sich uns in höchster Blüthe an den beiden Bildern, welche die Wunder des heiligen Ignatius und Franciscus darstellen.

„Die Momente der höchsten Bewegung der von Krankheiten oder bösen Geistern gepeinigten Gestalten, der Hoffnung und Angst, des Jubels der Befreiung, der auf's Höchste gespannten Erwartung wie der freudigen Ueberraschung, des Entsetzens und des zuversichtlichen Vertrauens, alle Stellungen und Affecte, im Augenblicke ihres höchsten sinnlichen Ausdrucks erfaßt, sind in diesen Darstellungen zusammengedrängt und bilden eine unwiderstehliche Totalwirkung, die wie ein Strom Alles mit sich fortreißt." In ähnlicher Weise sind seine

mythologischen Darstellungen, wie das Fest der Venus, ausgeführt; aber hier hat ihn das rasche Blut bereits über die Schranken hinaus in die Region bakchantischen Uebermuthes geführt. Wir können noch die Kühnheit seiner Hand anstaunen, aber uns nicht mehr mit dieser entfesselten Sinnlichkeit befreunden. — Außer religiösen, historischen, mythologischen Darstellungen gibt es von Rubens zahlreiche Landschaften, die oft mit den verschiedensten Requisiten überladen sind, wildbewegte Thierstücke, tüchtige Genrebilder und überaus lebendig aufgefaßte Porträts, in denen er eine eminente Stärke besaß. Viele der letzteren besitzt die Gallerie zu Dresden; im Belvedere zu Wien befindet sich sein eigenes Porträt und das seiner zweiten Gemahlin Helene Forman, die er fast entblößt, nur mit einem eilig umgeworfenen Pelzrocke theilweise bedeckt, stehend abgebildet hat. Auch wußte er lebensfrische, reizende und anmuthige Kindergruppen darzustellen, dergleichen uns Lübcke eine im Bilde vorführt.

In seiner späteren Lebenszeit entwarf Rubens viele Skizzen, die er von seinen Schülern ausführen ließ. Von diesen Schülern heben wir nur die zwei bedeutendsten hervor, nämlich Anton van Dyck (1599—1641) und Jakob Jordaens (1593—1678), welche die Haupterben Rubens'scher Darstellung sind.

Van Dyck steht in seiner ersten Künstlerperiode völlig unter dem Einflusse des Meisters, dem er in technischer Fertigkeit und im Colorit ziemlich nahe kam, an geistiger Tiefe, Phantasie und Productionskraft aber weit nachstand. Von Natur aus sanfteren Temperamentes und von wenig lebhafter Phantasie sagte ihm die Darstellung der Innerlichkeit und des Gemüthvollen mehr zu, in welchen Darstellungen er auch durch die in Italien gemachten Studien (vorzüglich studirte er die Venetianer Tizian und Paolo Veronese) bestärkt wurde, in Folge deren sein Stil in eine maßvollere, edlere Schönheit überging, indem er zu einer gemessenerenn Auffassung des Harmonischen der Form und zum Ausdrucke einer edleren geistig durchbildeteren Charakteristik gelangte, als solche Rubens in der Gewalt hatte. Besonders ausgezeichnet ist dieser Meister als Porträtmaler, wogegen seinen kirchlichen Bildern, deren er eine ziemliche Anzahl malte, der tiefere religiöse Ausdruck mangelte, wie besonders die Darstellungen in der Pinakothek zu München zeigen, von denen wir nur an die Maria mit dem ganz nackten Jesukinde, an die entsetzlich anatomische Gestalt des heiligen Sebastian und an die ekelhaft fleischige Figur der Susanna im Bade erinnern wollen. Nur da, wo es galt, zarte Empfindungen, geistige Leiden, inneren Seelenschmerz darzustellen, gelang es ihm, einen ent-

sprechend würdigen Ausdruck zu finden, wie z. B. in den häufig von ihm gemalten Darstellungen des vom Kreuze herabgenommenen Heilandes, deren Centrum in der Regel die trauernde Schmerzensmutter mit dem Leichnam des Sohnes auf den Knieen bildet. Aber selbst auch in diesen Trauerdarstellungen streift er nicht selten an das Sentimentale, wie bei der Kreuzabnahme in der Münchener Pinakothek, auf welcher der Schmerz des heiligen Johannes völlig unästhetisch erscheint.

Jordaens hat die Formen seines Meisters in's Vergröberte, ja Niedrige übertragen und meistens Genrescenen aus dem sittenrohen Bauernthum oder dem reichen niederländischen Bürgerthum, wüste Trinkgelage u. dgl., dargestellt. Für die Historienbilder war er schlechterdings nicht geschaffen. Von dem sinnlichen Uebermuthe seiner saftigen Fleischtöne gibt ein Beispiel sein Dreikönigsfest im Belvedere zu Wien.

Von den übrigen Nachfolgern des Rubens und seiner beiden genannten Hauptschüler möchten Erwähnung verdienen Theodor Rombouls (1597—1637), ein tüchtiger Porträtmaler, dessen Figuren meisterhaft gezeichnet und meistens von tiefer Bewegung und leidenschaftlichem, charakteristischem Ausdruck sind, und Kaspar de Crayer (1582—1669), der viele Altarbilder malte, in denen aber auch das Porträtartige zu überwiegen scheint.

Bevor wir von der eigentlichen Thier-, Landschafts- und Genremalerei der Niederländer handeln, wollen wir noch der von der Brabanter wesentlich verschiedenen Richtung der

Holländer Schule

gedenken, zu welcher die ersten Ansätze gleichzeitig mit den Bestrebungen der Brabanter vor Rubens schon sich zeigen. Haben wir bei den Brabantern noch viele religiöse Gegenstände getroffen und andere Historienbilder entstehen sehen, so ist die holländische Kunst vorzugsweise auf treue Abspiegelung der Wirklichkeit bedacht, seitdem Lukas von Leyden (eigentlich Huyghens genannt, 1494—1533) die kirchliche Empfindung ganz beseitiget hatte. Da dieser Künstler, der durch die Kunst auf das Volk zu wirken suchte, aus dessen Leben und Treiben er eben den besten Theil seiner Leistungen schöpfte, von großem Einflusse geworden ist, so mag es gestattet sein, das Urtheil Görling's über ihn anzuführen: „Dieser fußt auf einer genrehaften Auffassung der lebendigen Erscheinung, geht ganz in profaner Weise — oft mit einer an Frivolität grenzenden Oberflächlichkeit — zu Werke und mischt, gerade wie es ihm augenblicklich genehm ist, Phantastisches,

Bizarres, Häßliches und in charakterisirter Weise zum Schönen Hinstrebendes zusammen. Wer Lukas von Leyden nicht mißverstehen will, der muß vor allen Dingen die Wahrheit festhalten, daß ihn selbst seine biblischen Bilder nicht interessiren. Nur da, wo er lebenswahre Züge, einen der Wirklichkeit abgelauschten Ausdruck in's Spiel setzen kann, erwärmt sich Meister Lukas und kann dann vortrefflich sein." Ueberhaupt ist es eine Charakteristik der Holländer, daß sie ganz der Naturalistik ergeben sind, welche Eigenthümlichkeit durch einige idealisirende Künstler, die noch vor Bartel van der Helst (1613 bis 1670) lebten, nicht beseitiget wird. Van der Helst aber ist bereits ganz der Naturalistik hingegeben und obschon selbst noch Zeuge der Nachwehen des 1609 beendeten Krieges und der Früchte des Sieges, hat weder er noch andere gleichzeitige Künstler an die Verherrlichung der heimischen Helden gedacht, sondern „Besenstiele und Kupferkessel, Atlaskleider und Tuchwämmser, zechende Bauern und marktschreierische Zahnbrecher, Gemüsehändlerinen und Spitzenklöpplerinen bilden das Ideal holländischer Maler, friedfertige Bürgerschützen, runzelige Frauen, langweilige Schreibmeister, Zunftvorsteher und andere Kirchthurmgrößen fesseln ihr Interesse .... Als ob das kleine selbstsüchtige Ich mit seinen groben Genüssen und materiellen Freuden den Mittelpunkt der Welt bildete, so geben sich die holländischen Maler in ihren Werken. Da wird geraucht und getrunken, geprügelt und caressirt, gespielt und gesprungen, mitunter gar artig und vergnüglich, aber auch so eifrig und ausschließlich, daß man glauben muß, seit Adam hätten die Menschen nur diese Aufgabe gehabt und gekannt."

Mit diesen Worten hat Springer in seinen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte" (S. 208—9) trefflich die holländische Malerei charakterisirt, die aber deßungeachtet eine wichtige Stelle in der Kunstgeschichte einnimmt, da sie ja die Natur und die Wirklichkeit darstellt, und somit jene Seite der Kunstthätigkeit behandelt, welche als Ergänzung der Idealität erscheint. Denn mit Recht sagt Deutinger: „Ideal und Natur sind nicht ohne einander, sie erklären sich gegenseitig, nur muß jedes in seinem eigenen Kreise, mit seinen eigenen Bedingungen der Erscheinung im Leben gewürdigt werden. Es ist die zweite Seite, die natürliche, ja gerade um der ersten, der idealen, willen da, und die Schönheit erst recht verständlich in der Wahrheit."

Bilden indeß oben angegebene Gegenstände die hauptsächlichsten Süjets für die holländischen Kleinmaler, so finden wir doch auch viele andere Darstellungen mythologischen und biblischen Inhalts. So trifft namentlich von den 170 Gemälden, welche die öffentlichen Galerien

Europa's von Rembrandt, dem Haupte der Holländer Schule, besitzen, ein stattlicher Antheil auf die religiösen Darstellungen. Die Kreuzabnahme*) in St. Petersburg, die Ehebrecherin vor Christus und das Bild: „Lasset die Kleinen zu mir kommen" in London, Jakobs Segen in Kassel, Simeon und Susanna im Haag u. a. gehören zu den geschätztesten Werken des Künstlers. Mit Vorliebe behandelt Rembrandt alttestamentliche Gegenstände, in denen er durch orientalische Trachten und energische Charakteristik dem phantastischen Hange, der in seiner Kunst ein wesentliches Grundelement bildet, genügen konnte. Aber trotz der zahlreichen Oelgemälde und Radirungen biblischen Inhalts gilt von Rembrandt eben so gut, wenn nicht im höheren Grade als von Rubens, daß die Kirche auf diese Meister verzichten muß, wenn die Kunst dem Heiligthume dienen soll. Durch diese beiden Meister wurde jede Schranke zwischen religiöser und weltlicher Aufgabe niedergeworfen. Muß doch selbst der eifrige Lobredner Rembrandt's, Anton Springer, zugestehen, „daß der holländischen biblischen Schilderung die äußere Wahrheit fehlt und die traditionelle Auffassung hier nicht angetroffen wird. Sie sind keine Altarbilder, zum Kirchenschmucke bestimmt, nicht in der Absicht, Devotion zu wecken, geschaffen." Vielmehr ist die biblische Geschichte in die unmittelbare Gegenwart übertragen, und wenn gesagt ist worden, daß uns statt der Patriarchen und Apostel Amsterdamer Juden und holländische Bauern vor Augen geführt worden, so wird man Dieß nicht als ganz unrichtig bezeichnen können. Eine andere Frage aber ist es, ob eine solche Behandlung als eine Travestie der heiligen Geschichte angesehen werden müsse, oder ob ihr auch eine Berechtigung zuerkannt werden könne. Springer gibt sich viele Mühe, das Letztere zu beweisen und sucht namentlich geltend zu machen, daß es über die Kräfte der Malerei geht, das Besondere und Eigene des historischen Ereignisses wiederzugeben, daß es vielmehr die erste Aufgabe des Künstlers ist, die Seelenzustände und Stimmungen, welche der historischen Action entsprechen, zum Ausdrucke zu bringen. Das ungefähr ist unsere Meinung auch, aber wir glauben nicht, daß die solche Stimmungen ausdrückenden Typen mit Porträtgestalten verknüpft werden müssen und daß sich das historische Gemälde in eine Porträtgruppe aufzulösen habe. Wenn in der Umgebung des Künstlers Porträte sich finden, in welchen die entsprechende Stimmung zum charakteristischen Ausdruck gebracht ist, so mag

*) Hier ist Christus in abschreckender Häßlichkeit dargestellt, gleich wie der Gemeinste des Pöbels!

er sie unbedenklich in sein Bild aufnehmen; aber wir glauben eben, daß die wohlbehäbigen Amsterdamer Juden und holländischen Bauern keineswegs die den Patriarchen und Aposteln wesentlich zukommenden Empfindungen und Seelenstimmungen zu repräsentiren vermögen und deßhalb muß uns diese holländische religiöse Kunst als eine verweltlichte und profane, den Verfall aller kirchlichen Kunst anzeigende erscheinen.

Das Haupt der Holländer Schule ist also Paul Rembrandt, dessen eigentlicher Familienname Harmensz (Harmenszoon, Sohn des Harmen) ist. Seine Lebensgeschicke sind völlig unbekannt und man darf sagen, daß Alles, was von seinem Leben erzählt wird, erfunden und erdichtet ist. Nur so viel steht fest, daß er 1607 in einem Hause des Weddesteges zu Leyden (und nicht auf einer Windmühle am Rhein) geboren wurde und bis 1669 lebte, wo er in Armuth starb. Was er leistete, hatte er seinem eigenen Genius zu verdanken, und was er geleistet, war großartig zwar nicht in Formgebung und Zeichnung, die oft auf die Stufe der Verkümmerung sinkt und mitunter viel zu wünschen übrig läßt, wohl aber in Behandlung von Luft und Licht und in der Kunst des Helldunkels, die ihn ohne Nebenbuhler an die Spitze der Amsterdamer Künstler stellt und ihn zum niederländischen Correggio macht, wenngleich beide auf demselben Principe stehende Künstler ziemlich von einander sich unterscheiden, indem bei Correggio der Lichteffect, durch welchen er besonders den Localtönen den höchsten Schmelz verleiht, bei Rembrandt aber das geheimnißvolle Dunkel vorherrscht.

Interessant genug ist die Schilderung, die Springer von dieser Eigenthümlichkeit des Rembrandt'schen Colorits gibt, um hier mitgetheilt zu werden. Sieht man bei der einzelnen Rembrandt'schen Gestalt vom Farbenauftrage und der Beleuchtung ab, überträgt man ein Rembrandt'sches Bild in eine einfache Umrißzeichnung, so wird man dort häufig auf gewöhnliche, zuweilen bis an das Triviale streifende Typen stoßen, hier die eigentliche Composition, die fein gegliederte Ordnung, die klare übersichtliche Gruppirung öfter vermissen, zufällig durch einander geschobene Haufen von Figuren sich gegenüber wähnen. Erst das Colorit hebt die einzelne Gestalt über die bloße Lebenswahrheit hinaus und offenbart ihren Durchgang durch eine eigenthümlich geartete Phantasie. Der goldene Ton des Fleisches, der freie, breite Auftrag, das geschlossene Licht, die Kunst, die bestimmten Farben durch ihre Umgebung zu dämpfen oder zu kräftigen, das Spiel mit Reflexen, sind nicht ausschließlich die Früchte des fleißigen Naturstudiums, sondern eben so sehr auch der Wiederschein der persönlichen Empfindungen des Meisters, der seine Welt, seine Helden, seine Gedanken in dieser

Weise verkörpert schaute. Aus seinem Geiste geboren ist der wundersame Reiz und Zusammenklang der Farbe, wie die Schönheit der Linien und die Anmuth und Gewaltigkeit der Formen im Geiste der großen Italiener ihren Ursprung hat. Und wie weiter die Letzteren Formenmassen gruppiren und durch einen symmetrischen Aufbau der Linien wirken, ebenso gruppirt Rembrandt Farbenmassen und weiß durch die Harmonie der Farbentöne Einheit und Klarheit in seine Composition zu bringen, sei es, daß er sich im einfachen Contraste bewegt, hell leuchtende Köpfe vom dunkeln Hintergrunde abhebt, sei es, daß er, wie z. B. in seiner Nachtwache, ein reicher gegliedertes Farbensystem als künstlerisches Mittel verwendet. Nicht das Vorkommen von Schwarz, Roth, Gelb, Blau und Grün auf dem Bilde scheint bedeutsam, wohl aber die Abtönung und Vertheilung der Farbe, wie er sie hier keck neben einander setzt, dort wieder sorgfältig trennt, hier nur blitzartig die Dämmerung durchbrechen läßt, dort wieder in breiten Flächen lagert. Wer nach dieser Seite hin Rembrandt's Werke betrachtet, empfängt nicht allein einen unendlich wohlthuenden Eindruck für das Auge, sondern gewinnt auch Einblick in eine merkwürdig reiche Welt, in welcher volles sinnliches Leben und markige Leidenschaften, kühne Ziele und mächtige Charaktere gleichmäßig vertreten sind.

Sollen wir nach diesen Bemerkungen noch die vorzüglichsten Werke dieses Meisters namhaft machen, so sind es nach W. Bürger, den A. Springer als den feinsten Kenner holländischer Kunst bezeichnet, folgende: Der heilige Paulus in der Galerie zu Pommersfelden (1627), die Anatomie, das erste anerkannte Hauptwerk (1632), die Nachtwache (1642), Christus, die Kinder segnend (gegen 1650), die Staalmeesters (1661), endlich die jüdische Braut im Museum van der Hoop, wahrscheinlich aus Rembrandt's letztem Lebensjahr (1669). Für das Studium Rembrandt'scher Kunst sind, als die drei Manieren des Meisters veranschaulichend, die wichtigsten: die Anatomie, die Nachtwache und die Staalmeesters.

Der eben genannte W. Bürger sagt (in v. Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, 1866, S. 194 f): „Die ‚Anatomie' ist etwas kalt und in den sehr correct gemalten Köpfen der jungen Chirurgen läßt sich eine ohne Zweifel unbewußte Reminiscenz an einen Mierevelt (1567—1651)[1]) und Ravestein (1580—1661)[2]) nicht verkennen. In

[1]) wesentlich Bildnißmaler.

[2]) malte besonders Schützenversammlungen.

dieser Periode ist der Maler wie der Radirer höchst sorgsam und delicat in der Ausführung; er vernachlässigt Nichts, wahrt dabei aber stets die große harmonische Totalwirkung, die ihm schon von frühester Jugend an eigen war." — „Die ‚Nachtwache' ist das originellste Werk, das in irgend welcher Schule je geschaffen ist. Hier gehört der Künstler ganz sich selbst. Er ähnelt Niemandem, — es sei denn, daß die großen Meister aller Schulen gewisse Eigenschaften mit einander gemein haben: eine gemeinsame Substanz gleichsam, die auch durch die scheinbar verschiedenartigsten Talente hindurchleuchtet. So erinnert denn in der That die ‚Nachtwache' in gewissen Punkten zugleich an Correggio, Tizian und Velazquez." Von der Anatomie bis zur Nachtwache — (welches indeß eine unrichtige Bezeichnung ist, da das Bild einen Auszug der Bürgerschützen zum Scheibenschießen vorstellt, freilich mit einem solchen Ausdrucke der Köpfe und mit solcher Haltung der Figuren, daß man meinen sollte, es handle sich um eine ernste Action, um ein keckes Unternehmen gegen die Spanier oder Franzosen) — von 1532 bis 1642 ist der Meister in fortwährendem Steigen begriffen; mit der „Nachtwache" steht er auf der Höhe des Erfolges und des Glückes; das ist sein Culminationspunkt. Dann aber hängt sich ein dunkles Geschick an seine Fersen und seit dem Jahre 1656 verschwindet er fast aus der Welt. Aus dieser seiner letzten Periode, während welcher sowohl die Bilder als die Radirungen weniger zahlreich sind, ist als das Hauptwerk „die Staalmeesters" anzuführen. In der Mitte des Zeitraumes zwischen den „Staalmeesters" und der „Nachtwache", also gegen 1650 ist gemalt „Christus, die Kinder segnend," ein Bild, das besonders darum bemerkenswerth ist, weil es zu jenen sehr seltenen Bildern Rembrandt's gehört, auf denen ganze Figuren in Naturgröße dargestellt sind, während in fast allen großen Compositionen die naturgroßen Figuren als Kniestücke behandelt sind. Da dieses fünf Fuß breite und sieben Fuß zwei Zoll hohe Bild mit seinen zehn ganzen Figuren (die Nachtwache zählt dreiundzwanzig ganze Figuren) auch in Bezug auf Meisterschaft der Malerei mit den andern genannten in erster Linie steht und zugleich einen biblischen Gegenstand behandelt, so mag es gerechtfertigt sein, wenn ich hier noch einige Worte über dasselbe einschalte. Vor Allem möge bemerkt sein, daß Rembrandt an die Stelle des übernatürlichen oder göttlichen den menschlichen, werkthätigen Christus, einen großen Menschen unter Menschen setzt. Wenn Christus auf der großen Wiedererweckung des Lazarus nach Dumesnil-Michelet aussieht wie ein „Zauberer", so könnte man sagen, der „Christus, die Kinder segnend,"

sehe aus wie ein Magnetiseur. Auf einem Rasenhügel zu Füßen eines mächtigen Baumes sitzend, das Antlitz im Profil, mit lang auf die Schultern herabfallenden bräunlichen Haaren, legt er die rechte Hand auf den Kopf eines kleinen Mädchens, das er am Arme faßt. Die Kleine steht etwas betroffen da und steckt recht nach Kindes Art einen Finger in den Mund, indem sie sich nach der Mutter umschaut, die sie sanft gegen die Hand des „Magnetiseurs" vorschiebt. Die junge Frau, stehend, den Kopf beinahe im Profil und mit einer Art von Turban bedeckt, hält ein Baby im Arm, das sein kleines, wohlgenährtes Händchen aus rothem Aermel hervorstreckt. Wie die Verlegenheit des Kindes, so ist die Freude der im Kinde geehrten Mutter und auch die Eifersucht der anderen Eltern, die ihren Kindern gerne das gleiche Glück gönnen möchten und sich herandrängen, so sind auch die Reflexempfindungen der Umstehenden mit köstlicher Wahrheit wiedergegeben. Namentlich ist beachtenswerth die über die verschiedenen seltsamen Gestalten im Hintergrunde hervorragende dicke Kinderfigur, die von der Mutter auf die Arme genommen und in die Höhe gehoben ist. „Die Kleinen vor!" glaubt man zu hören. Rechts im Halbschatten hinter Christus neben dem Baumstamm bemerkt man eine Persönlichkeit von skeptischem Aussehen, irgend einen Pharisäer mit langem Bart und schwarzem Kopfputz. Der Hintergrund ist neutral, eine dunkle Landschaft, fast ganz unkenntlich, offenbar um das blonde, ansprechend sinnige Haupt Christi und die hell herausleuchtenden Kinderköpfe noch mehr in's Licht zu setzen. Besonders wirksam ist der Kopf des emporgehobenen Kindes, das die beiden Arme wie Flügel ausbreitet; es hat ebenfalls rothe Aermel von jenem intensiven Purpur, den sich mehrere Schüler von Rembrandt aneigneten, namentlich Nikolas Maas, als er gegen 1655 im Atelier des Meisters arbeitete.

Erwähnen wir noch, daß im höchsten Grade geschätzt sind einige Landschaften Rembrandt's (der Herbstabend in der Münchener Pinakothek, die Wassermühle), in denen er sowie in den Genrebildern und Porträts am gleichmäßigsten nach allen Seiten hin ausgebildet ist, während er in der Darstellung classischer Stoffe am schwächsten ist: so möchte das Wesentlichste und zur Beurtheilung des großen Meisters Nothwendigste beigebracht sein.

Daß einem solchen Meister sich zahlreiche Schüler anschloßen, ist begreiflich. Die stattliche Generation von Malern, welche in Wahrheit die Rembrandt'sche Schule ausmachen, concentrirt sich um die Zeit „der Nachtwache": Ferdinand Bol, Govert Flink, Jakob Backer,

van der Eeckhut, die Koninck's, Victor, Benjamin Cuijp, Ovens, der junge Carel Fabritius, der junge Samuel von Hoogstraeten und Andere. Aus einer späteren Schaar von Schülern (zwischen der „Nachtwache" und den „Staalmeesters") ragen besonders hervor Nikolas Maas, Pieter de Hooch und Jan van der Meer von Delft. Aus der Zeit nach 1660 kennt W. Bürger nur einen einzigen Maler, der bei ihm gelernt haben könnte: Arnold von Geldern. Auf eine nähere Einzelcharakterisirung dieser Schüler müssen wir hier verzichten. Dagegen wollen wir noch Einiges anfügen über

die holländischen Kleinmeister,

unter welchen wir die Landschafts-, Blumen-, Thier-, Stillleben- und Genremaler zusammenfassen, also jene in der Kunstgeschichte fast einzig dastehende Gruppe von Künstlern, die auf kleinen Bildern in völliger Naturtreue Zustände des Alltagslebens, Scenen aus dem häuslichen und Gesellschaftskreise, ja selbst das triviale Treiben in Dorfschenken und Wachtstuben schildern und damit oft genug Dasselbe darstellten, was die Alten ihren Satyrn andichteten, wie Conze (in Lützow's Zeitschrift für bildende Künste, 1868, S. 157—166) ausführlich nachgewiesen hat. Allein diese Meister entfalteten ihre Kraft der Erfindung und des Humors nicht allein in der Darstellung des Volkslebens, sondern sie betraten auch das Feld der unpersönlichen Natur als des allgemeinen, aber selbst leblosen Hintergrundes der Geschichte. In gleicher Vorliebe warf sich die auf diesem Grunde der Natur erblühende Kunst daher auf die Landschaftsmalerei und das ganze Reich des Stilllebens, in dem der aufstrebende Keim der natürlichen Basis aller Geschichte, wenn auch nur leise, doch immer in sinnigen Zügen angedeutet werden konnte.

Gewiß hat darum diese Kunstrichtung ihre Berechtigung und kann deßhalb in einer Kunstgeschichte nicht übergangen werden. Zudem kann der Geist des Menschen nicht fortwährend dem Ernsten und Erhabenen nachhängen, er verlangt mitunter nach der Betrachtung von Gegenständen, die weniger Anstrengung fordern und Ruhe und Erheiterung bringen und dadurch wieder zu erneutem anstrengendem Denken befähigen. Ganz richtig schreibt darum in seiner gewohnten geist- und gemüthsvollen Weise Deutinger: „Jeder hohe Festtag hat mit Recht seinen freundlichen Nachfeiertag, damit man auf dem Wege nach Emaus freundschaftlich sich über die hohen Dinge bespreche, die da in Jerusalem vorgegangen, daß das Herz Zeit habe, der gehobenen Seele zu

folgen. Die Italiener sind so ernst und feierlich, daß man über dem Anschauen gar leicht sich selber vergißt; wie an einem hohen Festtage ist man gleichsam geblendet von all' der Pracht, man getraut sich kaum zu athmen, bis man erst Alles angeschaut und die Herrlichkeiten alle in sich eingesammelt; darnach, wenn das Festgedränge vorüber, legt man sich das Geschaute nach der eigenen Weise zurecht, und sucht es in seinen mannigfaltigen Beziehungen im Leben wiederzufinden." In der That, nach Betrachtung der ernsten, durchgeisteten, idealen Schöpfungen der Kunst sehnt man sich hinaus in's Freie, um wieder zu sich selbst zu kommen in der Ferne von den großen Umgebungen. Und um den Menschen wieder zu sich selbst zu bringen, ihn wieder aus der idealen in die reale Welt der Wirklichkeit zu versetzen, dazu sind die Malereien der holländischen Kleinmeister wie geschaffen, die ja eben die reale Wirklichkeit darstellen, die zeigen, wie sich der gewöhnliche Mensch in den verschiedensten Beziehungen und Verhältnissen des Lebens zu benehmen pflegt. Dabei versteht es sich von selbst, daß die oben genannten einzelnen Arten der Malerei nicht in sich gegenseitig ausschließender Weise stets behandelt sind, daß vielmehr zwischen den meisten eine gewisse innere Beziehung besteht und die verwandten Richtungen oft in einander übergehen. Deßhalb ist auch eine Aufzählung der Maler einer Art nicht so zu fassen, als ob die genannten Künstler sich nur mit der Darstellung der speciell benannten Gegenstände, also die Landschaftsmaler z. B. nur mit Landschaftsbildern, befaßt hätten, sondern es kann Dieß stets nur so gemeint sein, daß sie in dem genannten Zweige das Meiste und Beste geleistet. Und wie die verschiedenen Zweige der Darstellung in der Wirklichkeit sich schwer von einander ausscheiden lassen, so läßt sich auch keine genaue Grenze zwischen den Meistern dieses Faches ziehen, um die Linie zu finden, wo das Ausgezeichnete in das Mittelmäßige sich verliert.

Nennen wir nun von der Menge dieser Künstler einige aus jeder Art, so werden wir als Cabinets- und Feinmaler besonders zu nennen haben: Gerhard **Terburg** (1608—1681), Gabriel **Metzu** (1615 bis 1667), Frans van **Mieris** (1635—1681), vor allen andern aber ausgezeichnet ist Gerhard **Dow** (1608—1681) (der ausgezeichnete Schüler Rembrandt's), der besonders mit gemüthlicher Wärme das bürgerliche Familienleben in seiner Traulichkeit schildert und einen Zauber friedlichen Behagens darüber verbreitet. Als Schüler Dow's gehören hieher Pieter van **Slingelandt** (1640—1691), Godefrid **Schalken** (1643—1706) und Dominicus van **Tool**. Kaspar

Netscher (1639—1684) ist ein bedeutender Nachfolger des Meisters Terburg, der im Gegensatze zu Dow lieber die höheren Stände seiner Zeit in dem reichen stattlichen Pomp schildert.

An diese Cabinetsmaler reihen sich jene, welche vorzugsweise Kriegsscenen schilderten wie Anton G. Stevens, Anton Duc und Jan le Ducq, die indeß nicht von besonderer Bedeutung sind.

Wichtiger sind die Maler des niederen Genres, die Bauernmaler Adrian von Ostade (1610—1685) und dessen Bruder Isaak von Ostade, der wie Adrian Brouwer (1608—1641), und Jan Steen von Leyden (1626—1679) besonders das Wirthshausleben schildert. Auch der Niederländer David Teniers, der jüngere (1610—1694) darf nicht fehlen, um so weniger, als er seinen Bauernhochzeiten, Zechgelagen, Prügeleien u. dgl. durch meisterhafte Behandlung des Lichtes, durch kräftige Farbengebung und geschickte Anwendung des Helldunkels eine unübertreffliche malerische Gesammthaltung zu geben weiß. Cornelis Bega ist der merkwürdigste holländische Rustical-Maler, weil er mit den Gebilden des vulgären Lebens die edle Innerlichkeit vereinigen, die Sprache des Herzens, die Poesie der Liebe darstellen wollte.

Unter den Thiermalern nennen wir vorzugsweise Paul Potter (1625—1654), der stets das Vorbild für die Thiermalerei in der holländischen Schule blieb und in seinen Thieren nie übertroffen wurde.

In der Landschaftsmalerei sind besonders hervorzuheben Jan Wynants (1600—1679), sein Schüler Adriaen von de Velde (1639—1672), Jan Goyen, Jakob Ruysdael (1635—1681), sein Bruder Salomon Ruysdael, Meindert (Minderhout) Hobbema, Everdingen, Anton Waterloo, Artus oder Aart van der Neer. Philipp Wouwermann verschmilzt mit der Landschaft das Genre, in dem er zu derselben Jagdscenen, Kriegsbegebenheiten als Staffage hinzufügt.

Von den Seemalern heben wir hervor Willem van de Velde und Ludolph Backhuisen; die tüchtigsten Architekturmaler möchten sein Peter Neefs, H. von Steenwyck, Jan van der Heyden, Gerrit Berkheyden, Dirk van Deelen.

Als Blumenmaler sind bekannt Johann Breughel, Daniel Seghers, David de Heem, Rachel Ruysch und Johann von Huysum, welch' letzterer neben Wilhelm von Aelst, Adriaeassen und manch' anderen zugleich „Stillleben" malte.

Werke dieser und anderer holländischer Kleinmaler besitzt wohl jede größere Galerie, besonders aber ist das Belvedere zu Wien

geeignet, die ganze Entwicklung dieser Kunst sich zur Anschauung zu bringen. Es mag darum gestattet sein, zur Ergänzung noch folgende lebendige Darstellung Deutinger's folgen zu lassen, der da sagt, daß man zuerst einen Gang in's Freie machen soll, ehe man von der Betrachtung der italienischen Sääle in jene der Niederländer eintritt. „Also fort aus diesen festlichen Räumen, hinaus auf's Land, nach Schönbrunn etwa, dort hat sich die lustige Welt versammelt, Breughel und Teniers haben Volksfeste veranstaltet und Alles jubelt schon in ungebundener Fröhlichkeit; daneben tönt die Jagd; Herren und Damen hoch zu Roß, die Knappen flink zur Seite läßt Wouwermann über die weite Fläche sprengen, hinter dem Hirsche jagen die Hunde und der eilende Troß, Hirsch und Hunde zumal, setzt mit raschen Sätzen über die Furth des Flusses. Selbst auf dem Wege hinaus sehen wir das geänderte Leben; da schaut ein Neugieriger zum Fenster heraus, weil er es nicht wagt, das Haus zu verlassen, damit ihm sein Reichthum nicht entwendet werde. Es ist wohl gar der alte Jude von Hoogstraeten; ich sehe ja die runden dicken Fensterscheiben und das braune Gesicht, in welchem Rembrandt's dunkle Farbe mit Mirevelt's Schärfe sich verbunden. Selbst ein Blick nebenan in die Speisekammern von van Es mit all' den ausgestellten Seethieren und dem breiten Glanz der lichtvollen Rubens'schen Farbe gewährt nebenbei ein Einsehen in die letzten Urbestandtheile des heutigen Festes. Noch leben zwar Hondekoeter's Hühner und Tauben, und der Pfau hier brüstet sich und spreitet die Federn, so daß der Truthahn vor Aerger vergehen möchte und selbst die frommen zahmen Tauben in aufgeregtem Unwillen mit zornig gerötheten Augen herzugeflogen kommen. Aus diesem seltsamen Glanz des Gefieders aber sehen dunkelschwarze orientalische Augen, träumen von fernen Palmenhainen und wissen nichts um diese neidbethörte Nachbarschaft. Dagegen zeigen Fyt und Weenix bereits die Beute der Jagd, noch frisch zwar und wie lebend, noch sträuben sich die Federn, die Haare bewegen sich noch vor dem nahen Athem des Beschauers, aber nicht der thierische Odem, nur Licht und Farbe leben noch in ihnen. Das war die Jagd, noch stehen die flüchtigen Hunde in der Nähe und die leichten Pferde Hamilton's; wir zäumen frisch und setzen uns auf einen dieser schnellfüßigen Schimmel und eilen dahin über Thal und Hügel. Da liegt das weite schöne Land im goldnen Sonnenscheine vor uns. Im Vorübereilen betrachten wir die Pracht kaiserlicher Lustschlösser, von den Hainen Bloumen's und Prussin's umkränzt, oder in die stille schattige Kühle des Waldes hineingeschoben, mit dem Bergesbogen

dahinter und dem schönen Baldachin des blauen Firmaments darüber gebreitet; Both und Pynacker lenken den Blick in die Ferne, bis die blauen Lüfte mit dem Lichte verschwimmen; es zieht uns weiter und weiter in das stille Land hinaus, über das Griffier den hellen Thau des Frühlings und der Poesie ausgegossen, durch dessen üppige von wallendem Grün strotzende Wälder Artois die schönen Durchsichten geöffnet, während Moucheron und Hobbema die Einsamkeit des Waldes mit singenden Lichttönen erhellt, so daß wir den Tönen folgend immer weiter in die tiefste Waldeinsamkeit uns flüchten, wo die Natur nur noch in leisem Rauschen zu uns redet, und nur der hüpfende Vogel in den Zweigen und das durch's Dickicht brechende Reh die einsame Stille unterbricht. Wie fern ist hier das Geräusch und die Pracht und die Eitelkeit mit all' dem Comfort des Lebens! Der Mensch ist allein mit seinem Willen und seiner Kraft. Aber fürchte nicht, in diesen Wäldern, wohin dich Ruysdael's kräftige Hand geleitet, dich zu verirren: er kennt den Wald und führt dich sicher in der Wildniß, daß du stark werdest in und mit der Natur, nicht Mühe scheuest und Wetter, um dann ein Mann zu sein in der Welt. Sieh dort hinten bricht ein heller Streifen durch den dunkeln Wald. Die Bäume schlagen den dichten Mantel auseinander, der freundliche Wynants zeigt den Weg aus der Wildniß des Waldes zur fröhlich genießenden Welt zurück. Froher und gestärkt wandern wir an den Gruppen des ländlichen Lebens vorüber, wie sie in weiter Umgebung Berghem uns zeigt, bis van der Does, Dirk von Bergen und van der Velde mit Hirt und Heerden uns näher bekannt machen und Roos durch seine kühnen Lichter das ganze Heerdenleben selbst wieder zu einer Art idyllischer Phantasmagorie umgestaltet, so daß wir in allen Rinderh der Flur die dem Sonnengott geheiligten Rinder der Odyssee zu sehen vermeinen. — Nun werden die Umrisse bestimmter, van der Heyden zeigt uns die Einzelheiten der Dörfer und Städte, wir wandern durch die Straßen, schauen zu manchem Fenster hinein, erblicken manche Familienscene, von Mieris und Dow, Terburg und Netscher, le Ducq und Gabriel Metzu; selbst die derberen Scenen Brauer's und Ostade's, die ausgelassene Fröhlichkeit des van Steen und Tilius macht uns Vergnügen und vermehrt die heitere aufgeregte Stimme des Gemüthes. Lachend schauen wir mit Mieris in das Gesicht des zornigen Alten, der dem allzu zärtlichen Entgegenkommen seines Töchterleins, das ein vornehmer Mann scherzend beim Kinne faßt, unmuthig zuschaut. Ja, mein lieber Alter, da hüte du nur! Wir werden uns ebenso wenig

damit bemengen, als mit dem Groll des erzürnten Spaniers da drüben, der mit seinem Degen sein Gemüth auch nicht beruhigen wird. Eher wollen wir der alten Frau hier von Gerhard Dow ihren Levkojenstock begießen helfen, oder lieber noch dem Mädchen von Terburg ein wenig in das Brieflein sehen, was die verschmitzte Kleine so emsig zu schreiben hat."

Zahlreiche Gemälde der Niederländer besitzt auch die Pinakothek zu München, besonders Cabinet IX bis XVII, und in den Säälen III, IV und V.

Wenn auch die kirchliche Kunst in den Niederlanden in Verfall gerathen war, so hatte sich dort doch eine andere Kunstrichtung zu hoher Vollendung entwickelt, die uns Interesse und Anerkennung abnöthigt. In Deutschland dagegen haben wir um diese Zeit gar Nichts zu suchen, was auf eine besondere Auszeichnung Anspruch machen könnte, da die deutschen Künstler jede Spur heimischer Ueberlieferung verloren und nur im Anschluß an die Niederländer oder in einer manierirten Nachahmung der Italiener ihr Heil suchten und zwar vorzugsweise Derjenigen, die es in der Formenschönheit und der Farbenpracht zu hoher Vollendung gebracht hatten. Da aber die philosophirenden Deutschen nicht die nöthige Innerlichkeit hatten, welche aus den Werken der großen Italiener spricht, so war die Nachahmung derselben ein sklavisches geistloses Reproduciren von Aeußerlichkeiten, denen es an Wahrheit und geistigem Ausdruck fehlte.

Unter den Künstlern aus dieser traurigen Zeit sind Diejenigen noch die vorzüglichsten, welche sich die Venetianer zum Vorbilde nahmen wie Hans von Aachen und sein Schüler Joseph Heinz aus der Schweiz, Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer (1564—1623), welche sich sämmtlich der Malweise Tintoretto's anschlossen, wogegen Andere, die in kläglicher Mittelmäßigkeit dem Michelangelo nachstümpern, wie z. B. Bartel Spranger (1546—1627) geradezu widerwärtig sind. Schwarz, der sogar als der „deutsche Raffael" bezeichnet wurde, malte in Altbayerns Kirchen viele und große Bilder, meist mit großem Aufwande von Figuren, während Rottenhammer vorzugsweise in Schwaben und in der Pfalz beschäftigt war. Die im Münster zu Ulm befindliche „Geburt Christi" und die „Krönung Mariens" in der Frauenkirche zu München zeichnen sich durch hohe Farbenpracht aus und dürften zu seinen vorzüglichsten Leistungen gehören, da sich in denselben auch Sinn für schöne Formen und Anmuth kund gibt.

In der zweiten Hälfte des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts liegt die kirchliche Malerei in Deutschland gänzlich dar-

nieder, nur hie und da flackert vereinzelt ein Lichtchen, das einen kleinen Schimmer in die Oede hineinwirft. Solche vereinzelte Sterne (aber auch nicht erster Größe) sind der im Schuldgefängnisse gestorbene Adam Elzheimer (1574—1620) aus Frankfurt und Joachim von Sandrart (1606—1688), der auch durch seine kunstgeschichtlichen Arbeiten Bedeutung erlangt hat. Er hatte nämlich in zwei Folianten mit vielen Illustrationen eine Kunstgeschichte zusammengestellt und auch einen akademischen Lehrkurs geschrieben. Er geht auch in seinen Gemälden sehr akademisch zu Werke, so daß seine Heiligen sich wie Studien nach antiken Modellen darstellen, die aber von dem Geiste tiefer Religiosität erfüllt sind. Sie finden sich im Dome zu Bamberg (Enthauptung Johannes des Täufers) in der Walburgskirche zu Eichstädt (die himmlische Hochzeit der Kirchenpatronin), in der Stephanskirche zu Wien (die Kreuzigung), im Dome zu Salzburg (eine heilige Sippschaft), in der Cajetanskirche zu München (die Pestbefragung durch den heiligen Cajetan). Ursprünglich war Sandrart ein tüchtiges realistisches Talent, wie Elzheimer stets ein echter Realist geblieben ist, der wegen der genauen Vollendung seiner Landschaften wohl auch der Gerard Dow der Landschaft genannt wurde. Carl Scretta in Prag und Johann Kupetzky aus Ungarn huldigten theils einem nüchternen Eklekticismus, theils näherten sie sich der naturalistischen Richtung eines Caravaggio, während Wenzeslaw Laurentius Reiner aus Prag (1686—1743) völliger Naturalist ist.

Görling meint, daß die Richtung auf das Naturalistische zu Erfolgen hätte führen können, wenn nicht die bald darauf mit gewaltiger Kraft eintretende Eklektik auf dem Boden des Gräcismus den Naturalismus auf fünfzig Jahre hinaus zurückgeworfen hätte. Unter diesen Eklektikern, die fast buchstäblich die Grundsätze der Caracci adoptirten, steht obenan Anton Raphael Mengs (1728—1774), der Meister war in jeder Technik der Malerei, fein und durchaus correct zeichnete und ausgebildeten Sinn für Färbung besaß. Jedoch ist er nur Reproducteur, womit es zusammenhängt, daß es seinen Bildwerken an idealem Ausdruck, an religiöser Wärme und an tiefem Gefühle fehlt, daß er stets am Aeußerlichen hängen bleibt. Eine seiner gelungensten Compositionen ist die große „Himmelfahrt Christi" am Hochaltar der katholischen Kirche Dresdens. Verwandt mit den Productionen von Mengs erscheinen die Werke der ihrer Zeit vergötterten Angelica Kaufmann (1742—1808), über welche Herder folgendermaßen sich äußert: „In allen Compositionen der Angelica ist die ihr eingeborne moralische Grazie der Charakter ihrer Menschen. Selbst der Wilde

wird durch ihre Hand milde; ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde; nie war ihr Pinsel eine freche Geberde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen und mit einem schönen Verstande, der das Ganze auf's Leiseste umfaßt und jeden Theil wie eine Blume entsprießen läßt, harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr den Namen und die Muse der Humanität ward ihre Schwester." Um aber dieses Lob Herder's auf das rechte Maaß zurückzuführen, müssen wir bemerken, daß der Künstlerin tieferer Sinn und lebhafte Empfindung nicht eigen war, daß sie sich vielmehr an die oberflächliche Wiedergabe der Formen hält und daß die gerühmte Grazie größtentheils nur in einem sentimentalen Ausdruck besteht, wie er durch ein geziertes Lächeln hervorgebracht wird.

Höher als die beiden zuletzt Genannten steht Martin Knoller (1725—1804) aus dem Dorfe Steinach in Tyrol. Mit den bescheidenen Vorbegriffen eines Dorfmalers kam er in die von Paul Troger, einem Erzmanieristen, geleitete Akademie zu Wien. Er war aber ein zu energisches Talent und mit zu kräftiger Phantasie ausgestattet, als daß er hier hätte Befriedigung finden können. Darum ging er selbst nach Italien, hielt sich längere Zeit in Rom, Neapel und Mailand auf und erreichte hier einen Stil, der ihn weit über den rohen Naturalismus seines Meisters erhob. Von ihm befinden sich in Tyrol viele Werke, doch möchten seine besten Gemälde sein seine Wandmalereien in der Kirche zu Neresheim, das Kuppelgemälde in der Klosterkirche zu Ettal, das Plafond-Gemälde im Bürgersaale zu München (die Himmelfahrt Mariens) und ein Gemälde in der Münchener Pinakothek: die Jungfrau Maria empfiehlt den heiligen Benedikt und die heilige Scholastika der Gnade der heiligsten Dreieinigkeit.

In der Weise der verschiedensten Maler zu arbeiten, verstand Christian Wilhelm Ernst Dietrich aus Weimar (1712—1774), am glücklichsten aber arbeitete er in der Manier Adrianes von Ostade und Everdingens. Ihm schließt sich an Balthasar Denner, der die Naturnachahmung in seinen Bildnissen bis in's kleinste Detail auf die Spitze trieb, wogegen der Bildnißmaler Anton Graff aus Winterthur (1736—1813), sowie dessen Freund Daniel Nicolaus Chodowiecki (1726—1801) den Charakter des Menschen zu erfassen und darzustellen wußten. Chodowiecki ist jedoch nicht bloß Bildnißmaler, sondern seinen Ruhm verdankt er seinen großartigen Leistungen mit der Radirnadel, die er mit außerordentlichem Fleiße und mit so großem Geschicke führte, daß sich schon nach Erscheinen des Blattes „der

Abschied des Calas von seiner Familie" (1767) sein Ruhm allenthalben ausbreitete, so daß beinahe kein belletristisches Werk mehr ohne eine Titelvignette oder eine ganze Reihe von Darstellungen von Chodowiecki's Hand erscheinen durfte. Und so beläuft sich die Anzahl der Blätter und Darstellungen, die er in Kupfer gestochen, auf 2075, wozu dann noch viele Handzeichnungen kommen. Daß bei dieser Unmasse nicht Alles von gleicher Vortrefflichkeit sein kann, begreift sich. Im Ganzen aber steht er als Charakter- und Seelenmaler auf der höchsten Stufe und verstand er es, durch seine Bilder den Geist und Sinn der von ihm illustrirten Werke auf das Klarste zu erläutern und wiederzugeben. In seinen Zeichnungen ist nichts Gesuchtes, nichts Ueberflüssiges; alle Grenzlinien der Composition sind streng gezogen; eine Figur erklärt die andere und selbst ohne schriftliche Erläuterung weiß man sogleich, was der Künstler beabsichtigte; ja selbst in allen einzelnen Figuren ist die vollkommenste Deutlichkeit, und oft reichen schon einige Striche hin, um den Charakter zu bestimmen. Bei der ungemeinen Scharfsichtigkeit, womit er die Natur beobachtete, fand er heraus, wie die verschiedenen Affecte und Leidenschaften, Tugenden und Laster im Aeußeren der Menschennatur sich zu erkennen geben und keine noch so leise Nüance entgeht seinem Blicke. Zudem ist er getragen und durchdrungen vom Geiste der reinsten Sittlichkeit, der tiefsten Gottesfurcht und wahren Frömmigkeit, so daß wir mit ihm schon das Aufblühen der christlichen Kunst in Deutschland beginnen sehen, wovon wir später noch besonders zu reden Gelegenheit haben werden.

Vorher müssen wir aber noch von den neudeutschen Classicisten handeln, an deren Spitze Asmus Jakob Carstens steht (1754—1798), der, in die Bahnen Winckelmann's und Lessing's eintretend, das Formschöne, die bedeutsame Idee und den Ausdruck der Empfindung in seinen Bildern zu vereinigen strebte. Er bleibt demnach nicht bei der Nachahmung der Antike stehen, sondern er betrachtete dieselbe nur als Gegenstand des Studiums, saugte das Geistige davon ein und ließ die materielle Form auf sich beruhen. So erwuchs nach und nach eine selbstständige, bedeutsamere, geistreiche Auffassung des Vorwurfs. Auf diese Art war das Modell nicht mehr Herr der Kunstschöpfung, wie es bei den Eklektikern der Fall gewesen. Indeß ist Carstens mehr Plastiker als Maler. Künstler, welche demselben Wege folgten, sind Eberhard Wächter (1762—1862) aus Württemberg, der sich mit großer Begeisterung auf dem Gebiete der Bibel erging, so wie auch Gottlieb Schick (1779—1818) in dem Patriarchalischen der Bibel die edelsten Vorwürfe fand, die er mit edler

Anmuth und Schönheit ausführte. Ein dritter Schüler Carstens', der Tyroler Joseph Anton Koch (1768—1839), ist Landschaftsmaler und gerade durch die Wiederaufnahme der historischen Landschaft ist sein Name in der Kunstgeschichte unsterblich geworden. Aber auch durch seine Illustrationen zu Dante's Divina Comödia hat er große Berühmtheit erlangt. — In Bezug auf Formengebung gehört zu dieser classischen Richtung auch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein der Jüngere (1751—1829), der außerordentlich reich ist an schönen Bewegungsmotiven, welche er dem Leben entnimmt, wie denn überhaupt bei ihm überwiegend ist das reale Leben, welches er in seine Geschichtsbilder eingeführt hat.

§. 113.

Die Malerei in Spanien, Frankreich und England.

Bereits sind wir in unserer Umschau über die historische Entwicklung der Malerei bis in's neunzehnte Jahrhundert vorgedrungen und noch nirgends haben wir von der Gestaltung und Entwicklung gesprochen, welche diese Kunst in Spanien, Frankreich und England genommen. Als Rechtfertigung dieses langen Schweigens hierüber können wir nicht bloß geltend machen, daß in diesen Ländern die Malerei aufzublühen begann, als sie in den übrigen schon ihrem Verfalle entgegeneilte, sondern noch mehr den Umstand hervorheben, daß in diesen Ländern die Malerei keinen eigenen selbstständigen Charakter hat, sondern aus der Nachwirkung der italienischen und niederländischen als bloße Modification dieser wesentlichen Hauptrichtungen hervorgegangen ist.

So finden wir in Spanien schon zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts den Giottesken Starnina, etwas später Juan lo Spagna, einen Schüler des Perugino und Antonio del Rincon (1446—1500), der in Rom seine Studien machte. Unter dem Einfluße flandrischer Vorbilder stand die von Sanchez de Castro 1440 gegründete Schule von Sevilla. Die Glasmalerei wurde von französischen und deutschen Künstlern geübt.

In Frankreich sind gegen Ende des Mittelalters nur einige Miniaturmaler bekannt, unter denen besonders Nicolaus Pion gerühmt wird, der die landschaftlichen Hintergründe seiner Bilder in flandrischer Manier hielt, wogegen der noch berühmtere Jean Fouquet (1450—1488) in seinen elf Miniaturen zu einer Geschichte des

Flavius Josephus sich entschieden von der flandrischen Weise entfernte und dem florentinischen Stil huldigte.

Nach dem Erlöschen der Miniaturmalerei erlosch in Frankreich das Kunstleben mehr und mehr. Auch die zur Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau herbeigerufenen und unter der Schule von Fontainebleau zusammengefaßten Künstler konnten eine eigentliche französische Malerei nicht in's Leben rufen. Erst im siebenzehnten Jahrhundert treten einige Künstler auf, die einige Bedeutung erlangten, obgleich auch sie nicht originell sind und nicht auf nationaler Basis stehen, sondern zu den Eklektikern gerechnet werden müssen. Dahin gehört, abgesehen von den Genre-Malern Louis und Antoine Lenain und Jacques Callot (1539—1635), vor Allen Nicolas Poussin (1594—1665), bei dem zumeist die Richtung auf das antike Element hervortritt und die sculpturale Production zur Basis der malerischen Darstellung gemacht ist. Selbstverständlich ist es aber nicht möglich, das begriffliche Princip der Antike zur Aufnahme des realen Lebens zu zwingen und so konnte der Meister auch das Individuelle, mit dem aus der Innerlichkeit quellenden, unmittelbaren Leben nicht erreichen. Seine Figurenbilder, unter denen „das Testament des Eudamidas" eines der vorzüglichsten ist, wären schöne Vorbilder für das Relief, während sie des eigentlich malerischen Princips, der Beseelung und Empfindung, entbehren. Da auch die Farbe als etwas Nebensächliches gilt und von einer herrschenden Lichtwirkung kaum eine Spur zu finden ist, so kann ein unpartheiisches Urtheil nicht sehr günstig lauten. Und doch ist Poussin den Franzosen noch heute der edelste Typus eines speciell französischen Malers. Was wir darum von diesem Meister sagen könnten, das gilt von der französischen Kunst überhaupt: sie sucht ihre Gestalten so viel als möglich den antiken Figuren nachzubilden. Daraus erklärt sich der stets wiederkehrende antike Schnitt des Gesichtes, die vorherrschende Vorliebe für äußerliche Eleganz und Zierlichkeit, zugleich der unbesiegbare Hang, in bloßen, schlanken Armen und nackten und langen Beinen die eigentliche Schönheit zu suchen. Es fehlt der französischen Kunst an aller Originalität. Wenn aber die Kunst nicht originell und ursprünglich lebenskräftig ist, dann ist sie auch keine Kunst mehr. „Niemand" — schreibt Deutinger in seiner „Reise nach Paris" — „zwingt dich ein Maler zu werden, wenn dich nicht der innere Genius dazu treibt. Deine Berechtigung liegt in deinem Genie, und wer dieses letztere nicht hat, wen nicht die Kraft des Geistes unmittelbar zum Meister des Stoffes macht, der mißhandelt und beleidigt die Schönheit und die Kunst, nothzüchtigt den

Stoff mit gefallsüchtigem Geiste und entehrt das Heiligthum des geheimnißvollen Lebens der geistigen Offenbarung in der Aeußerlichkeit." In der That sind die großen Meister in der Kunst, was sie waren, nur geworden dadurch, daß sie dem Stoffe irgend eines von seinen Geheimnissen abgelauscht und in diesem ein Geheimniß des Geistes geoffenbart haben; dadurch, daß sie in irgend einer in dem Stoffe verborgenen Kraft das Neue, das Unerreichbare geleistet haben. Betrachtet man aber die französischen Maler, so findet man keinen dieser ursprünglichen in dem Gesetze der Kunst selbst liegenden Vorzüge, keine urkräftige Lebensgestaltung. Wie Schatten wandeln diese Formen den Bildungen der vergangenen Zeiten nach, ohne selbst ein inneres, eigenes Leben in sich zu tragen. Dieß gilt namentlich von N. Poussin, der in seinen Figuren die lebendige Seele, den Ausdruck Dessen, was da lebt und ist, vergessen und an die Stelle dieses inneren, lebensvollen, der Handlung angemessenen Ausdrucks bloße gelehrte Studien, akademische Acte gesetzt hat.

Er hat das Hauptaugenmerk auf die Arme und Beine seiner Figuren verwendet und die meisten seiner Bilder scheinen beim ersten Anblick fast nur aus Armen und Beinen zu bestehen, zu denen man die Körper erst suchen muß. Diese sind überall als Nebenwerk behandelt, als Etwas, das nur da ist, um diese schönen Arme und Beine zu tragen. Darin ist Poussin jedenfalls der Begründer eines neuen Geschmacks, und die gewöhnlichen Bild- und Kupferwerke, die wir seit langer Zeit aus Frankreich erhalten haben, sind alle im Arm- und Beingeschmack Poussin's componirt. Offenbar ist hier die Kunst wieder um eine Stufe unter ihre eigene Bedeutung herabgesunken, indem sie Licht und Farbe in ihrer eigenthümlichen Kraft verlassen und dagegen die statuarische Beschaffenheit des Körpers zu ihrem Schoßkind adoptirt hat.

So unglücklich aber Poussin in seinen Figurenbildern war, so ausgezeichnet ist er in seinen Landschaften, die groß gedacht und schön und warm ausgeführt sind. In diesen hat er mit seinem Schwager Gaspard Dughet, der sich auch Gaspard Poussin (1613—1675) nannte, eine neue tüchtige Schule begründet, die auf eine würdige Weise fortgeführt wurde durch Claude Gelée (gewöhnlich Claude Lorrain (1600—1682 genannt), dessen Schüler Hermann Swanevelt (1620—1680), ferner durch Antoine Watteau (1684—1721) und durch Joseph Vernet (1714—1789). Dieses Durchsichtige und Duftige in den Lüften, dieser glühende, warme Ton in den Lichtern, diese Tiefe und Unendlichkeit in der Ferne hat die Landschaftsmalerei selbst

zu der Höhe eines selbstständigen Zweiges der Kunst erhoben, hat der Landschaft ein geistiges Leben eingehaucht, in der sie selbst zum lebendigen Worte der Offenbarung des Geistes geworden, der aus den Lüften haucht und in den Wäldern säuselt und aus der blauen Ferne lächelt und leuchtet. Der Reichthum der mannigfaltigen Naturgestalten ist hier zur Unendlichkeit aufgeblüht und hat in seinem innern, lebensvollen Zusammenhange eine in sich bedeutende geistige Einheit sich errungen. Berg und Wald, Strom und Flur sind lebendig geworden und schwingen sich wie Oberon's und Titiania's Elfengebilde in flüchtigem Tanze um die Stelle des Menschen.

Ganz in entgegengesetzter Richtung arbeitete Simon Vouet (1582—1641), der Schüler Caravaggio's, der in Italien sich ganz dem Eklekticismus hingegeben hat und sich keineswegs, wie Neumaier falsch berichtet, zuerst vom italienischen Einfluß emancipirte, sondern vielmehr, wie Springer anmerkt, ohne groben Irrthum zu den Italienern gerechnet werden darf. Das war ja damals die wahre Nahrung für das prunksüchtige Hofleben, nur bienenartig an dem Süßesten zu saugen. Allein der daraus gezogene Honig und das gewonnene Wachs hatten schwindsüchtigen Bestand.

Aus seiner Schule sind mehrere der berühmtesten Künstler Frankreichs hervorgegangen, wie Eustache le Sueur (1617—1655), Pierre Mignard (1610—1695), und der Hofmaler Ludwig's XIV., Charles Lebrun (1619—1690), welcher über Alles, was bildende Kunst hieß, in Frankreich als wahrer Despot waltete und den Verfall der Malerei herbeiführte. Man hat den an erster Stelle genannten Le Sueur als den „französischen Raffael" bezeichnet und ihn als Darsteller des ruhigen, von sanften Gefühlen durchdrungenen Seelenlebens gerühmt. Allein ein gründlicher Kenner der französischen Kunst sagt, daß dieser Künstler noch ungleich tiefer stehe als Poussin und als Lebrun, da ihm nicht bloß, wie dem Poussin, die Seele, sondern auch der Leib fehle. „Was man seinen Bildern allein noch nachrühmen kann, ist eine gewisse Leichtigkeit und Harmonie, die aber um so wohlfeiler zu stehen kommt, je ärmlicher die Erfindung, je spärlicher die Gegensätze sind, in denen der Umfang seiner Geschicklichkeit sich bewegt. Er weiß sich nirgends zu einer eigentlichen Idee zu erschwingen und macht diesen Mangel dadurch wieder gut, daß er auch nirgends zu einer individuellen, leibhaften, wirklichen Wahrheit gelangt. Zwischen Licht und Schatten, zwischen Schlaf und Wachen, zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Himmel und Erde in der Mitte schwebend und weder das Eine noch das Andere erreichend, hat er am meisten Aehn-

lichkeit mit den farblosen Gestalten eines dichten Herbstnebels, der Himmel und Erde zugleich in sein einförmiges Grau verhüllt. Am berühmtesten haben ihn seine Compositionen aus dem Leben des heiligen Bruno gemacht; aber gerade diese zeigen auch am auffallendsten diese seine Nebelhaftigkeit, diesen Mangel an innerer und äußerer Wahrheit der Darstellung. Was man ihnen nachrühmen kann, ist, daß sie im Mittelmäßigen ausgezeichnet und darum eben auch ausgezeichnet mittelmäßig sind."

Le Sueur's Mitschüler und Nebenbuhler war Charles Lebrun, das Haupt der von Ludwig XIV. gegründeten Akademie, der den Geschmack seiner Zeit wie ein absoluter Tyrann beherrschte und eben deßhalb einen äußerst verhängnißvollen Einfluß auf die französische Kunst übte. Im Gegensatze zu Poussin gefällt sich Lebrun im Aufhäufen von Figuren, denen es jedoch an bedeutsamer Innerlichkeit und an Durchbildung des Charakteristischen mangelt. Die Action fehlt in Lebrun's Gemälden, wie sehr sich auch die Figuren oft abarbeiten. Die Handlung entbehrt des seelischen Impulses und geht descriptiv in die flache Breite, da er von einer Concentration einer geschichtlichen, inhaltreichen Begebenheit in einem Moment, während dessen die Innerlichkeit der Hauptpersonen und die Idee der Begebenheit durch die Empfindung mit schlagender Kraft zu Gefühl bringt, nichts weiß. Allerdings erinnern seine großen, vielgerühmten Compositionen, die Schlachten des Alexander, sein Besuch der Familie des Darius, sein bethlehemitischer Kindermord in einiger Ferne an Bilder des unsterblichen Raffael, aber so wie die Compositionen der neuesten Opern an die Meisterwerke, von denen sie bloße Reminiscenzen sind, oder wie die Reime eines italienischen Improvisators an die Dichtungen Tasso's und Ariosto's. Besieht man sich eine solche Composition, so fällt beim ersten Anblick der Mangel an jeder Kraft in der Farbe und eigener Erfindung auf. Man kann beinahe bei jeder Gestalt nachweisen, wo sie in dieser oder jener Composition der älteren Meister bereits in ähnlicher Weise sich vorgefunden. Scheidet man aber diese Geschicklichkeit im Borgen und Entlehnen von der schaffenden Kunst des späteren Malers (wie billig) aus, so bleibt diesem weiter nichts mehr übrig, als das Verdienst einer anderen Zusammenstellung desselben, und dieses Verdienst ist bei Lebrun wieder nicht sonderlich ausgezeichnet. Nirgends tritt bei ihm eine einheitliche Gruppirung hervor; die Figuren sind entweder auf eine unharmonische Weise über das ganze Bild zerstreut, oder in verwickelten, ungegliederten Massen aufeinander gehäuft. Entweder fehlt die Einheit eines Totaleindrucks, wie bei

seinem bethlehemitischen Kindermord oder dem Besuche Alexander's bei der Familie des Darius, in welchem insbesonders noch die beiden Figuren des Alexander und seines Freundes Hephästion so hölzern als möglich hingestellt sind; oder es fehlen, wie bei seinen Alexanderschlachten, die Uebergänge und die Ausscheidung und Sonderung der einzelnen Gruppen.

Da aber, wo Lebrun originell sein, wo er seine eigene Erfindung in psychologischer Beobachtungsgabe offenbaren will, wie z. B. in seinem „Benedicite“ oder in dem „Christus am Oelberg“, da wird er förmlich gehaltlos und sogar fade. Auch kann Dieses bei dem völligen Mangel aller Originalität in Zeichnung und Colorit oder Ausdruck und Composition unmöglich anders sein. Wo kein tieferer Inhalt und keine ursprüngliche Kraft in der Form besteht, da kann auch unmöglich eine den Geist innerlich ansprechende Wahrheit und Schönheit sich offenbaren.

Die fade Geziertheit, das Süßlich-Unkräftige hat einen Vertreter gefunden in Pierre Mignard, der seinen Compositionen, gleich Lebrun, keinen rechten Centralpunkt zu geben und seine Figuren nicht seelisch bedeutsam erscheinen zu lassen weiß. Für die Frescomalerei, die er gleichwohl betrieb, nicht qualificirt, erreichte er dagegen eine gewisse Tüchtigkeit im Porträt.

Der von uns oben unter den Landschaftsmalern genannte Antoine Watteau ist der reinste und anziehendste Repräsentant der Kunst des Rococo und wird als „peintre de fêtes galantes“ unter den Akademikern aufgeführt. In Rubens'scher Manier hatte Watteau das Zierliche mit dem Sinnlichen verbunden und am liebsten Komödiantenbanden, Minnestücke, Venus- und Pastoralbilder gemalt. Zur Erklärung seines Beinamens als „peintre de fêtes galantes“ mag uns dienen „die Einschiffung nach der Insel Kytheres,“ in welchem er (nach Springer) dem Rococoideale am meisten huldigt. Minne zu pflegen, ist die lockendste Aufgabe, nach dem Lande zu pilgern, wo nur die Liebe ausschließlich thront, ist das reizendste Ziel für die Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts. Das Schiff steht bereit, welches die Pilger aufnimmt und in das Reich der Venus überführt, Amoretten lustig flatternd weisen den Weg. Schon eilt auch eine stattliche Schaar Männer und Frauen dem Gestade zu; die wenigen Paare, die noch zurückgeblieben sind, werden nicht lange zögern sich anzuschließen. Es bedarf kaum des lockenden Zurufes von dem mittleren Paare im Vordergrunde, um die Dame links zur Nachfolge zu bewegen, willig nimmt sie die dargebotene Hand des Geliebten an, sich von ihrem Sitze zu erheben und auch der Widerstand der anderen

Dame rechts ist schwerlich ernstlich gemeint. Zu ihren Füßen knieet ein galanter Cavalier in Pilgertracht. Was er fleht, sagt uns Geberde und Ausdruck, auch wenn es nicht die Venusherme verriethe, in deren verhängnißvoller Nähe sich die Gruppe niedergelassen hat. Und daß er nicht ohne Erhörung bleibt, dürfen wir aus dem verschämt gesenkten Kopfe, aus dem Fächerspiele der künftigen Pilgerin annehmen. Zum Ueberflusse hilft ihm ein kleiner Amor, der am Kleide der Dame zupft und eindringlich zur Nachgiebigkeit rathet.

Ist Dieß das Ideal der Malerei des Rococo, so wollen wir nicht länger dabei verweilen, sondern uns vielmehr wegwenden von diesem Mißbrauche der Kunst zur Aufreizung der Sinnlichkeit und von diesem Herabsinken der Kunst in den theatralischen Charakter, von welchem der nämliche Watteau Zeugniß gibt, der nicht bloß die Gesichter, sondern auch die Costüme seiner Zeit getreulich nachbildete. Sieht man sich diese unnatürliche und unschöne Kleidung, diese theatralischen Stellungen, diese ironischen Schönpflästerchen, diese affectirte Natürlichkeit des Landlebens, wie es Watteau darzustellen versuchte, an, so kann man sich unmöglich eines heimlichen Lächelns über eine so in sich selbst lächerlich gewordene Zeit enthalten.

Unter den Nachfolgern Watteau's: Lancret, Pater, Fragonard und Boucher zeigt sich uns die gänzliche Entnervung und Entsittlichung der Kunst, die einen nicht geringen Theil an dem Hereinbrechen der Revolution verschuldet haben mag.

Wenn uns auf französischem Boden die Entartung der Kunst so augenscheinlich entgegengetreten ist, so finden wir dagegen noch erkräftigte Wurzeln einer seelenvollen Haltung in Spanien. Das spanische Volk war durch die fast acht Jahrhunderte dauernden Kämpfe gegen die Mauren nicht bloß erstarkt, sondern auch, da es sich bei diesen Kämpfen stets auch um den Triumph des Christenthums über den Islam handelte, von lebhafter religiöser Begeisterung durchdrungen, die sich denn auch nach dem gänzlichen Sturze der Herrschaft der Mauren (durch die Einnahme von Granada 1492) in der blühenden Entfaltung des kirchlichen Lebens manifestirte.

Mit dem Aufblühen des kirchlichen Lebens nahm nun auch die christliche Kunst und namentlich die Malerei einen mächtigen Aufschwung und erreichte eine hohe Blüthe. Kein Wunder darum, daß in der spanischen Malerei das kirchliche Element vorherrscht, wenn auch nicht der streng kirchliche Typus beibehalten ist, sondern vielmehr der Naturalismus den Ausgangspunkt bildet, indem die Spanier mit Ernst und Gewissenhaftigkeit sich an die natürliche Erscheinung halten,

die sie aber vermöge ihrer gewaltigen Einbildungskraft und glühender Leidenschaft mit solch' hohen Ideen und so mächtigen Empfindungen durchgeisten, daß man den oft sehr bescheidenen Ursprung der Figuren völlig vergießt. Und gerade dieser naturalistische Zug ist es, der die spanische Kunst von bloßer Nachahmung der Fremden und vor Manierirtheit bewahrte und ihr einen gewissen selbstständigen Charakter aufprägte, trotzdem die meisten spanischen Künstler an italienischen und niederländischen Mustern sich bildeten. Allerdings suchten sich die spanischen Maler mit leidenschaftlicher Hast Tizians Malweise anzueignen; allein die Tizian'sche Färbung war nicht in Uebereinstimmung zu bringen mit dem Colorit, welches die spanische Natur zeigte, indem da, wo die glühende Sonne herrscht und der scharfe, tiefe Schlagschatten erscheint, die so zart verschmolzenen weichen Localtöne etwas Unbekanntes sind. Die Beschaffenheit des Klimas bringt es darum schon mit sich, daß die Spanier vorzüglich nach Erzielung eines dominirenden Lichtes strebten; und wo hätten sie dieses besser treffen können als bei Rubens? Ganz natürlich darum, daß man diesen zum Vorbilde nahm im Colorit und der Lichtführung, sowie in der Behandlung der Luftperspective, da ja die Spanier eben auch durch Licht und Luftwirkungen („Luftumgebung") die Gegenstände zur Anschauung bringen wollten. Und gerade in der Ausbildung dieser dem Spanier angebornen feinen Organisation für die Wirkungen der Farbe, namentlich unter dem Einflusse einer fein abgestuften Luftperspective hat die spanische Malerei ihre höchsten Triumphe errungen und sich der innerlich verwandten gleichzeitigen Blüthe ihrer Poesie ebenbürtig hingestellt.

Aus allem Dem, was wir hier angeführt haben, ergibt sich, daß die spanische Malerei als ein Bindeglied, als ein Uebergang erscheint von der idealen Schönheit der italienischen Weise zu den mehr realen Erscheinungen und Bildungen der niederländischen Schule. Darin liegt ihre Eigenthümlichkeit, darin besteht auch ihre Schwäche, daß sie mit dem Naturalismus sich nicht zufrieden geben wollte und doch zu einem idealen Aufschwunge nicht gelangen konnte.

Bevor diese hier charakterisirte spanische Malerei Wurzel faßte, finden wir mehrere Meister thätig, die sich unbedingt dem Studium der großen Italiener hingeben, so namentlich um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts mehrere Nachfolger Leonardo's da Vinci.[1])

---

[1]) Nur von Luis Morales, der bis 1586 lebte, wird gerühmt, daß er dem Eindringen italienischer Auffassung gegenüber eine strenge, alterthümliche Weise der

In der Manier Michelangelo's malten Alonso Berruguete (1480 bis 1562) und Pedro Campaña (1503—1580), dessen Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Sevilla wegen der ergreifenden dramatischen Conception gerühmt wird. Franzisco Pacheco (1571—1654) zeigt in seinem Hauptbilde: „Moses schlägt einen Quell aus dem Felsen" ein perugineskes Element, während Luis de Vargas (1502—1568), von dem in Sevilla mehrere Altarbilder vorhanden sind, in der Art Raffaels (in dessen florentinischen Periode) malte, deßgleichen auch Vincente Joanez (1523—1579), den die Spanier gern ihren Raffael nennen. Der Schüler Vargas', Juan de las Roëlas (1558—1625) erlangte in Tizian's Schule alle Fertigkeiten einer brillanten Färbung, womit er Kraft und hinreißende Empfindung vereinigte, wie sein „Tod des heiligen Isidor" und der „Sieg des San Thago über die Mauren" zeigen. Auch sind durch das Studium der Venetianer zu tüchtigen Coloristen geworden die beiden Hofmaler Philipp's II., Alonso Sanchez Coello und Juan Fernandez Navarette (1526—1579), den man geradezu den spanischen Tizian nannte. Mit der kühnen Behandlung des kraftvollen Colorits der Venetianer verbindet Franzisco Herrera der ältere (1576—1656) eine durchbildetere Individualität und leitet den Aufschwung der eigentlich nationalen Malerei ein, die von nun an sich zur vollen Eigenthümlichkeit ausbildet.

Am Eingange dieser eigentlich spanischen Kunstblüthe steht Franzisco Zurbaran (1598—1662), der mit strengem Naturalismus in den Details, trefflichem naturalistisch durchgebildetem Colorit, meisterhafter Gewandbehandlung einen tief religiösen Ausdruck und zur Inbrunst und Ekstase gesteigerte Empfindungen zu vereinigen wußte und dadurch ein wesentlich kirchlicher Maler war. Als seine vorzüglichsten Werke sind zu nennen der heilige Thomas von Aquin in der Galerie zu Sevilla, Maria und Johannes vom Grabe des Heilandes zurückkehrend in der Pinakothek zu München und die berühmte Madonna mit dem Sternenkranze in weißem Gewande mit flatterndem, blauen Mantel in der Esterhazy-Galerie zu Pest. Die beiden Hauptmeister der Schule von Sevilla sind aber Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660) und Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), ersterer der genialste Porträtmaler Spaniens, letzterer der größte Maler Spaniens überhaupt.

Kunst festgehalten habe. Seine Meisterschaft zeigte dieser Künstler hauptsächlich in der Specialität der Mater dolorosa, die er in mehreren Darstellungen vortrefflich zu behandeln wußte.

Velasquez beginnt mit einer energischen Auffassung der Natur, die in mehreren meisterhaft behandelten Genrebildern sich kund gibt. In einem dreijährigen Aufenthalte in Italien studirte er die Werke Raffael's, Michelangelo's und Tizian's und bildete dadurch seinen Stil zu hohem Adel und maaßvoller Schönheit aus, ohne seiner urkräftigen Originalität Etwas zu vergeben. Diese zeigt sich darin, daß er bei seinem Streben die Formen und Farbentöne der Naturgegenstände bis in's Detail wiederzugeben, sich vor allen Dingen des charakteristischen Ausdrucks zu bemächtigen suchte, mochte dieser in der bloßen Form liegen oder durch die besondere Art der Erscheinung bedingt sein. Spanien besitzt viele großartige Werke dieses Meisters, unter denen die historischen Genrebilder und die Porträts die gelungensten sind, wogegen er die kirchliche Aufgabe niemals erfaßte, wie denn überhaupt das Idealisiren seine Sache nicht war.

Des Velasquez Mitschüler bei Pacheco war Alonso Cano (1601 bis 1667), der eine ganz eigenthümliche Stellung in der spanischen Malerei einnimmt, indem er besonders nach dem Beispiele Michelangelo's eine energischere plastische Modellirung und eine schärfere Formbezeichnung erstrebt. Er ist als Gründer der Schule von Granada zu betrachten, die indeß keine Weiterbildung dieser Richtung herbeiführte.

Murillo geht ebenfalls vom Naturalismus aus und zwar von der energischen Auffassung des niederen Lebens, in dessen naturgetreuer Darstellung er eine bewunderungswürdige Fertigkeit besitzt. Man betrachte seine spielenden, essenden und sich zankenden Kindergruppen, oder jene Bettlerjungen, denen das Gewand in wirklich kunstreichen Fetzen um die braunen, echt spanischen Glieder hängt und die mit keinem höheren Gedanken beschäftigt scheinen, als mit der Vertilgung des Ungeziefers auf ihrer Haut, oder seine Bauernbilder, oder „Isabella, wie sie Bettler und Krüppel verpflegt" und man wird eine Energie der Naturbeobachtung mit kraftvoller Farbenbehandlung finden, welche beim Beschauer eben so sehr Bewunderung wie Eckel erregt. Später hat er sich mehr der Weise Tizian's und dann Correggio's genähert und sich mehr zum Idealen zu erheben gesucht, hat aber dabei Etwas von seiner ursprünglichen Naturwahrheit und seinem frischen, saftigen Colorit eingebüßt, und zuletzt huldigte er jener weichen und fast weichlichen Manier, die wir an der vielgerühmten Madonna der Leuchtenberger-Galerie zu München erblicken, und die uns fast als die schwächste von Allen erscheint, so sehr sie auch für den ersten Anblick reizend und gefällig sein mag. „Man sehe sich einmal —

schreibt Deutinger — diese süße Madonna mit ihrem ewig holdseligen Lächeln etwas näher an, und frage sich, was sie denn mit diesem süßen Lächeln etwa sagen wolle? man sehe ihr in die Augen und frage sich wieder: was spricht denn für ein Sinn, für eine Kraft, für eine Bedeutung aus denselben? so wird man vergeblich in allen Reichen des reichen Seelenlebens nach einer Antwort forschen; und nun stelle man den tiefen Ernst der Madonna Sixti, die glühende Phantasie der Madonna della Sedia, die jungfräuliche, unschuldige Sittigkeit der schönen Gärtnerin neben dieses nichtssagende Lächeln, neben diesen bedeutungslosen Blick, dann hat man wenigstens einen Maaßstab des Urtheils." Man wird vielleicht dieses Urtheil des geistreichen Schriftstellers zu strenge finden, daß er aber gleichwohl Recht hat, wird man nicht widerlegen können. Bestätigen ja doch andere Aesthetiker gleichfalls, daß in Murillo's späteren Gemälden eine weichliche, fast üppige Sinnlichkeit hervortritt. So hebt Görling hervor den außerordentlichen Reiz seiner Jesusknaben, bei denen sich ein sentimentales Element zeigt und Lübke sagt von seinen Madonnen (in der Galerie zu Dresden, in der Galerie Pitti zu Florenz u. a.), daß die ruhig mit dem Kinde dasitzende Mutter nur durch den Heiligenschein zur Gottesmutter wird, da sie im Uebrigen nicht über die Sphäre einer schlichten, durchaus sinnlich bedingten Weiblichkeit hinauskommt. Nun hat aber die Madonna im Palaste Pitti sehr viel Aehnlichkeit mit der Leuchtenberg'schen, so daß Deutinger's Urtheil gerechtfertigt erscheint. Ueberhaupt wird man, um Murillo richtig zu würdigen, sagen müssen: Er kennt kein Ideal, er kennt nur Anmuth der Natur, diese versteht er aber in einer so urkräftigen, wohlberechneten Lebensfülle darzustellen, daß er viele namhaftere Künstlergrößen überflügelt, und den Ausdruck einer religiösen schwärmerischen Andachtsgluth verstand er in einer Weise darzustellen, wie ihn glühender und hinreißender die Malerei nicht geschaffen hat. Und gerade diese Darstellungen der Verzückungen und Visionen von verschiedenen Heiligen gehören zu seinen vorzüglichsten Leistungen unter seinen religiösen Darstellungen, auf deren Schilderung wir indeß verzichten müssen. Denn es ist eine sehr undankbare Aufgabe, Beschreibungen seiner Meisterwerke zu liefern, da man zu befürchten hat, durch Schilderung dieselben zur zopfigsten Leistung zu charakterisiren. Dieselben sind unnachahmbar und darum auch unbeschreibbar. Murillo ist eine ganz eigenthümliche Erscheinung, der vollkommene Repräsentant der spanischen Kunst, die ihren Platz zwischen den Deutschen, Italienern und Niederländern hat. Und so hat auch Murillo's Kunst etwas von allen Dreien, wie uns wohl

treffend die Madonna in der Galerie Pitti beweisen kann. Diese Madonna hat so etwas einfaches, zartes, gutmüthiges und edles, daß man sie gleich beim ersten Anblick liebgewinnen muß. Dafür aber fehlt ihr offenbar die unerreichbare Tiefe raffaelischer Madonnen, es fehlt ihr der Gedanke und die Gluth der Farbe der deutschen Bilder. Sie erinnert an die runden Formen van Dyck's, ist aber doch wieder so weit an Adel und Hoheit über der genreartigen Auffassung des Letzteren, daß sie nie damit verwechselt werden könnte. Das Bild hat mit einem Worte Etwas von allen Dreien, es wird uns lieb, ohne uns eigentlich im Innersten zu erschüttern, oder mit äußerer Lebhaftigkeit zu necken. Es ist die reine Feldblume, schön und lieblich, aber ohne gerade die höchste Schönheit zu sein; und doch wieder nichts Mittelmäßiges und Seichtes.

Wie mit diesem Bilde in Florenz, so ging es dem seligen Deutinger auch bei Betrachtung der Murillo'schen Bilder im Louvre zu Paris, wo sie vielleicht mehr als irgendwo anders auf einem Platze vereinigt sind. „Wir mußten bekennen — schreibt er in seiner ‚Reise nach Paris' S. 316 — daß alle diese Bilder schön und lieblich und für den ersten Augenblick unwiderstehlich zum Auge und zum Herzen sprechend waren; es war eine Leichtigkeit und Ruhe in diesen Gestalten, ein milder Glanz des Lichtes, eine harmonische Anordnung, die immer, von einem mittleren Lichtpunkte ausgehend, die einzelnen Gestalten uns so zu sagen durch die Kraft des in denselben concentrirten Lichtes an sich zog, so daß man mit einer gewissen inneren Zufriedenheit so ein Bild ansehen und sein Wohlgefallen an ihm haben konnte. Nichts Ungehöriges, nichts Uebertriebenes und Störendes, sondern Alles klar, einfach und leicht zu überschauen. Dafür aber war auch keine Tiefe, keine höhere Kraft in diesen Formen; ihre Schönheit war mehr ein Freisein von auffallenden und störenden Fehlern, als eine wirkliche Ueberlegenheit des Geistes über den Stoff und den Gegenstand. Die Bilder waren wie Virgil's Eklogen, liebliche Idyllen der Kunst, in die Wirklichkeit das Zauberlicht eines poetischen Glanzes, einer den Menschen fremd gewordenen Einfachheit und Milde hereintragend. Wie weiland der von Pracht und Sinnlichkeit ermüdete Sinn der Römer an den reizenden Erfindungen lieblicher Schäfergedichte sich ergötzte, und der Sinn, übersättigt und überladen von dem Glanz und Prunk des äußeren Lebens, in dem Gegensatze desselben sich mit Vorliebe erging, so sind auch die Gemälde Murillo's durch diese idyllenhafte Lieblichkeit reizend und angenehm. So wenig ich aber eine Idylle um eine der Erscheinungen der dichtenden Kunst im Drama

oder Epos oder in wahrer Lyrik vertauschen möchte, ebenso wenig möchte ich Murillo den vollendeten Werken Michelangelo's, oder Leonardo's, oder gar Raffael's an die Seite stellen oder ihnen vorziehen."

In der Schule von Sevilla hatte die spanische Malerei ihren Höhepunkt erreicht. Diese Schule war denn auch durch einen ihrer größten Meister, Velasquez, von bedeutendem Einflusse auf die Schule von Madrid, deren Meister die Porträtmaler Antonio Pereda (1590 bis 1669) und besonders Juan Careño de Miranda (1614—1685) waren. Als Haupt der Schule von Valentia wird der in Italien nach den Werken des Sebastiano del Piombo gebildete Franzisco Ribalta (1551—1628) genannt.

Nach Murillo trat in Spanien kein Maler von sonderlicher Bedeutung mehr hervor; wie in anderen Ländern, so entfernte sich die Malerei auch in Spanien mehr und mehr vom kirchlichen Boden, bis sie endlich im achtzehnten Jahrhunderte völlig in Verfall gerieth.

Ueber die Malerei im britischen Reiche haben wir wenig zu sagen, da seit jener früher besprochenen Ziermalerei nichts Eigenthümliches von besonderer Bedeutung hervortrat. Die englische Nation scheint weder zur Uebung schöner Künste, noch zur Richterin in Geschmacksachen besonders befähigt zu sein, so daß an sich wenig von derselben für die Kunst zu erwarten gewesen wäre, auch wenn nicht blinder Fanatismus die christlichen Bilder vernichtet und die Maler christlicher Gegenstände mit den schwersten Strafen, ja selbst mit dem Tode bedroht hätte. Mit der religiösen Malerei sank auch die profan-historische Darstellung dahin. Nur die Porträtmalerei ward durch die mächtige Aristokratie etwas gefördert, aber auch größtentheils durch fremdländische Meister ausgeübt, wie Hans Holbein dem jüngeren und van Dyck, an welch' letzteren Meister sich auch die im siebzehnten Jahrhunderte gegründete Schule von Porträtmalern anschloß. Einer der bedeutendsten Porträtmaler war Robert Walker († 1658), wogegen Peter Lely (1618—1680) aus Westphalen als Repräsentant jenes sinkenden Geschmackes gilt, der die weiblichen Schönheiten des Hofes als Göttinen oder Heilige charakterisirte. Gottfried Kneller aus Lübeck (1648—1723) ist nicht nur als englischer Modemaler, sondern auch darum hier zu nennen, weil er den ersten Anstoß zur Stiftung einer Kunst-Akademie in England gab, in welcher neben Nachahmung französischer Producte vorzugsweise nach italienischen Vorbildern gemalt wurde. Als Landschaftsmaler sind zu verzeichnen Richard Wilson (1713—1782) und Thomas Gainsborough

(1727—1788), der seine Genrescenen in landschaftlichen Umgebungen darstellte und sowohl in seinen landschaftlichen Hintergründen, als auch in seinen Figuren echt englische Typen wiedergab. Der eigentlich englische Genius aber prägt sich zumeist aus in dem ausgezeichneten Zeichner und Radirer William Hogarth (1698—1764), der, ein feiner Charakter- und Sittenmaler, mit seinen Formen in merkwürdiger Weise das Innere des Menschen auszudrücken verstand, und zwar vorzugsweise die Schwächen, Irrthümer, Thorheiten und Laster geißelte und dem Beschauer es überließ, Dasjenige, was sein soll, aus dem nichtseinsollenden Dargestellten zu abstrahiren. Seine bedeutendsten Zeichnungen sind: „der Weg der Buhlerin" in vier Blättern, „der Weg des Liederlichen" in acht Blättern, unter denen drei Meisterwerke psychologischer Auffassung sich finden, nämlich: das Bordell, die Spielhölle und das Narrenhaus. Daneben existiren von ihm viele Bilder aus dem Gebiete des niederen Genres, wie z. B. die wandernden Schauspielerinnen und das Thor von Calais oder der englische Rindsbraten, das Branntweingäßchen u. dgl. Seinen Höhepunkt erreichte er in seiner „Heirath nach der Mode", wogegen die größte Folge seiner Compositionen, nämlich: „Fleiß und Faulheit" in zwölf Blättern an's Triviale streicht. Zahlreiche Schüler schloßen sich diesem als Colorist und Techniker nicht sehr bedeutendem Meister an, welche, nach akademischen Regeln geschult, im Wesentlichen die classicistische Richtung verfolgten. So: George Romney (1734—1802), James Barry (1741—1806). Dagegen hielt sich das Haupt der englischen Malerschule, der als Kunstschriftsteller berühmte Joshua Reynolds (1723—1792) an seine italienischen Vorbilder und erreichte oft große Aehnlichkeit mit dem Vortrage Palma Vecchio's. Ausgezeichnet war Reynolds in vielen Porträts und in der Darstellung von Kindern. Als Maler des Grausigen ist bekannt der phantastische Johann Heinrich Fueßli aus Zürich, wogegen Benjamin West (1738—1820) das Feld der Historie betrat, ein Gebiet, das den Engländern wenig vertraut wurde, so daß West nicht bloß der erste, sondern auch bis jetzt größte englische Geschichtsmaler ist, da die Malerei, nachdem Thomas Lawrence (1769—1836) an die Spitze der Royal Academy getreten war, wieder zum Porträt und Genre zurückfiel. Hier haben sich große Berühmtheit erworben: David Wilkie (1785—1841), William Allan (1782—1850) und besonders Edwin Landseer (geb. 1798) durch seine genrehaft gefaßten Thierstücke.

§. 114.

Das Wiederaufblühen der christlichen Malerei im neunzehnten Jahrhundert.

Nachdem wir in den zwei vorausgehenden Jahrhunderten den immer tieferen Verfall jener Kunst wahrnehmen mußten, welche die geistigste unter den bildenden Künsten ist, muß es uns zur größten Freude gereichen, unsere Geschichte der bildenden Künste mit einem hoffnungsvollen Ausblick in die Zukunft beschließen zu können. Wir haben schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einige Ansätze zu neuem Aufschwung der Malerei angetroffen, indem wir sahen, wie deutsche Künstler über italienischen Formalismus den Sieg davontrugen und nach Carstens Vorgang vor Allem die Natur zur Lehrmeisterin nahmen, eifrig bemüht, Wesen und Gestalt der Dinge zu packen und Allem Geist und Leben abzugewinnen. Unbestreitbar ist sonach dem genannten, in Rom als vierundvierzigjährig verstorbenen Carstens großes Verdienst um die Wiedererhebung der Malerei zuzuschreiben, ja man kann sagen, daß mit ihm das goldene Zeitalter der neueren Malerei beginnt, die ihre wahre Heimath in Rom hat. Auch nach seinem Tode hallte die Erinnerung an Carstens noch lebendig nach, sein unglückliches Schicksal wurde wie ein Martyrthum aufgefaßt und verlieh dem früh verstorbenen Künstler eine förmliche Glorie. Unter seinem Zeichen schaffen und wirken kampflustig und siegesgewiß zahlreiche stattliche Männer, selbstständig in ihrer Gesinnung, unabhängig und stolz von Charakter, von der reinsten Kunstbegeisterung getragen, willig, ihre Naturgaben auf's Höchste zu spannen, streng gegen sich selbst, streng aber auch gegen das Publicum, dessen Launen und willkürlichen Liebhabereien sie nicht das Geringste nachgeben. In einer Künstlergeschichte unseres Jahrhunderts gebührt den Namen Koch und Reinhart, Wächter und Schick u. A. ein ehrenvoller Platz; sie haben uns den Begriff einer echten Künstlerpersönlichkeit wieder nahe gebracht, und wie eine wahre Künstlernatur denke, versinnlicht. Es war gewiß eine seltsame Fügung, daß im Anfange unseres Jahrhunderts, gleichsam verscheucht von dem Kriegslärm auf deutscher Erde, eine Anzahl reich begabter Künstler in Rom ein Asyl suchten, die 1810 im Kloster San Isidoro, Jeder in seiner Zelle, neben einander arbeiteten, in der Küche sich selber kochten, und das Refectorium als

gemeinsamen Studiensaal benutzten. Julius Schnorr, Veit, Schadow, Vogel von Vogelstein und besonders Friedrich Overbeck aus Lübeck. Im folgenden Jahre 1811 trat Peter Cornelius aus Düsseldorf in der Tiberstadt auf; Raffael's Zusammentreffen mit Michelangelo konnte nicht bedeutsamer sein, als des Cornelius Begegnung mit Overbeck, nur daß der anmuthige Meister aus der Schule Perugino's von dem titanischen Florentiner sich majestätische Kraft und überwältigende Hoheit aneignete, umgekehrt dagegen Cornelius von Overbeck durch religiöse Sanftmuth seine herbe Strenge etwas zu mildern und heiligen Frieden über seine religiösen Entwürfe auszugießen gelernt hat.

In diesen kurzen Andeutungen liegt der Erklärungsgrund für das Wiedererwachen der christlichen Kunst und für das neue Aufleben der Malerei im neunzehnten Jahrhundert. So sehr nämlich das Bemühen Carstens und seiner Schule anzuerkennen ist, so war aus dem antiken Gedankenkreise und der classischen Formauffassung auf die Dauer eine wahrhaft lebendige Fortbildung der Malerei doch nicht zu gewinnen. Dazu bedurfte es vor Allem eines neuen Inhaltes, einer volksthümlichen Nahrung, und diese erhielt die Malerei durch die genannten deutschen Künstler, die man als Nazarenergemeinde bezeichnete, und die mit dem Carstens'schen Künstlerkreise gleichwohl in einiger Beziehung standen, indem sie namentlich in der Frescomalerei bei der älteren Künstlergeneration die ihnen zusagende Weise erblickten und enthusiastisch in eine Technik sich hineinarbeiteten, welche dem Wesen und den Anschauungen des Carstenskreises ganz nahe stand. Weder Cornelius, noch Overbeck waren durch ihren Bildungsgang auf die Frescomalerei vorbereitet, sondern erst die Berührung mit dem römischen Künstlerkreise verlieh ihnen Muth und weckte den Sinn für dieselbe, deren Wiederbelebung für die weitere Entwicklung unserer Kunst so wichtig werden sollte.

Die Verbindung der im römischen Künstlerkreise ausgebildeten Formenschönheit und Technik mit dem von den sogenannten „Nazarenern" aufgegriffenen Inhalt ist es sonach, was neues Leben in die Malerei brachte. Dieser Inhalt bot sich aber der Malerei dar in dem lebendigen Erfassen der Gegenwart, die erfüllt vom nationalen Bewußtsein das gesellschaftliche Leben ideal zu verklären strebte. Namentlich ist es die Poesie, die in der sogenannten „Romantischen Schule" sich diese Aufgabe stellte. Gerade der Gedanke nämlich, die Einheit der Poesie mit dem Leben zu begreifen, zu verkündigen und herzustellen, ist einer der allgemeinsten Grundgedanken der Romantischen Schule. Die Romantiker betrachteten den Dichter als Priester der Cultur, der alle Erscheinungen des Lebens in sich aufnehmen,

verklärt in's Leben ausstrahlen und so die Menschheit auf eine neue Stufe ihrer unendlichen Vollkommenheit erheben sollte. Dieser Gedanke der Einheit des Lebens mit der Poesie mußte aber auch — wie Vilmar, Literaturgeschichte, S. 548 richtig bemerkt — dahin führen, „die Bedingungen dieser Einheit aufzusuchen, und sehr bald mußte sich die Ueberzeugung aufdrängen, daß zu einer solchen Einheit der Poesie und des Lebens auch Einheit der Sitte, Einheit der Sprache, der Lebensanschauungen, des Strebens und vor Allem Einheit des Glaubens im Volke erfordert werde: das ist es, was die Häupter der romantischen Schule mit ihrer „symbolischen Weltansicht" bezeichneten, welche sie der neueren Zeit ab- und der älteren zusprachen; das ist es, was einen Novalis so entschieden zurück zum christlichen Glauben drängte, das ist es, was einen Friedrich Schlegel, welcher diese symbolische Weltansicht, diese innere Einheit und Befriedigung seit den Zeiten der Reformation verloren, zerstört, vernichtet wähnte, der katholischen Kirche zuführte." War man sohin schon aus rein poetischem Bedürfniß auf den christlichen Inhalt zurückgewiesen, so waren auch die gleichzeitigen Maler, die ja von der Poesie viele ihrer Stoffe entlehnten, zum Ergreifen des christlichen Gedankenkreises gedrängt, so führte dazu auch die große Bewegung, die sich allmählig in der theologischen Wissenschaft wie im kirchlichen Leben verbreitete; und es stellte sich abermals unverkennbar heraus, welches innige Wechselverhältniß zwischen der Kunst und dem religiösen Leben besteht.

Daraus erklärt sich denn hinlänglich das Streben der sogenannten Nazarener. Die Gelegenheit zur Verwirklichung ihres Strebens bot sich ihnen dar 1815, als der preußische Consul Bartholdi ein Zimmer im Palazzo di Zuccheri auf dem Monte Pincio mit Arabesken schmücken lassen wollte. Da erbot sich Cornelius mit seinen Freunden zu historischen Fresken aus dem alten Testamente umsonst, wenn nur von dem Besteller, welcher ein Jude war, Maurer und Gerüste, Farben und Lebensbedarf ihnen beschafft wurde. Nun begann Cornelius mit einem dramatischen Ausdruck, wie seit Raffael's Tapeten keine ergreifendere Darstellung gelungen war, die Traumauslegung vor Pharao's Thron und die Scene der Wiedererkennung Joseph's und seiner Brüder, Overbeck den Verkauf Joseph's und die sieben mageren, Veit die fetten Jahre und die Versuchung durch Putiphar's Weib, Schadow endlich die Klage Jakob's und Joseph's Gefangenschaft zu malen. Nunmehr faßte der Marchese Massimo 1817 den Entschluß, seine Villa in der Nähe des Lateran mit Bildern aus Dante's göttlicher Comödie, Tasso's befreitem Jerusalem und Ariosto's rasendem Roland zu ver-

herrlichen. Cornelius, Overbeck und Schnorr theilten sich in die Arbeit, bis Ersterer, von der Darstellung des Paradieses abgezogen, durch Veit und nach Vollendung der Decke durch Joseph Koch ersetzt ward.

Mit diesen beiden bedeutenden Schöpfungen, unter denen sich Bilder von unvergänglichem Werthe befinden, beginnt die Geschichte der neueren deutschen Kunst, die sich nun, da die vorgenannten Meister das gemeinsam in's Auge gefaßte Ziel jeder auf verschiedenem Wege zu lösen suchte und da auch jeder an einem anderen Orte seine Thätigkeit fortsetzte, in drei Schulen weiter entfaltete, nämlich zu München, Düsseldorf und Wien, mit welch' letzterer die römisch-deutsche verwandt ist, da Overbeck, an den sich die Wiener Künstler zumeist anschloßen, in Rom zurückblieb und dort wie ein zweiter Fra Giovanni da Fiesole ausschließlich im kirchlichen Geiste und von wahrer innerlicher Religiosität erfüllt thätig war.

Indem wir auf eine ausführliche Würdigung dieser neuen kirchlichen Malerei verzichten, bemerken wir, daß sich Overbeck am vollendetsten und ansprechendsten zeigt in seinen vierzig in Kupfer gestochenen Blättern aus der Geschichte Jesu, dann in der für den Kölner Dom gemalten Himmelfahrt Mariens, und in dem jüngst vollendeten Cyklus von Compositionen, welche die sieben heiligen Sacramente darstellen, sowie in seiner allegorischen Darstellung: „Triumph der Religion in den Künsten" im Städel'schen Institut zu Frankfurt, zu welch' großartiger Composition er selbst einen vortrefflichen Commentar geschrieben hat. Overbeck hat aber nicht nur die Kunst mit einer Menge trefflicher Werke bereichert, sondern auch andere hochbegabte Künstler zu gleichem Streben angeregt, unter denen besonders Philipp Veit, Joseph Führich, Heinrich Heß, Eduard Steinle und Leopold Kupelwieser auszuzeichnen sind. Unter diesen haben sich Führich und Kupelwieser besonders dadurch verdient gemacht, daß sie der christlichen Kunst an der Wiener Akademie höhere Geltung verschafften. Namentlich war es Führich, der mehrere begabte Kunstjünger für die kirchliche Malerei heranbildete, so daß nun in der That von einer „Wiener Schule" die Rede sein kann.

Neben der Overbeck'schen Schule haben wir zu nennen die Münchener und die Düsseldorfer Schule, deren erstere mehr das Ereigniß, die Handlung schildert, während die zweite sich vorzugsweise die Stimmung, den Affect zur Aufgabe wählt. Die Münchener Schule läßt mehr die plastische Erscheinung, die Düsseldorfer Schule hingegen mehr die Aeußerungen des Lebens, welche unter der körperlichen Hülle verborgen liegen, zum Ausdruck kommen. Daher erscheint in München

die Zeichnung strenger und bestimmter, in Düsseldorf huldigt man mehr dem Effecte der Farben und Optik. In München pflegt man deßhalb mehr das Fresco, in Düsseldorf die Oelmalerei. München ergeht sich mehr im Heroischen, Düsseldorf im Sentimentalen.

Das Haupt der Münchener Schule ist Peter von Cornelius, den der Kronprinz, nachmaliger König Ludwig I. von Bayern schon in Rom besonders liebgewonnen und im Jahre 1825 als Dirigenten der Maler-Akademie nach München berufen hatte, nachdem er schon seit 1819 der Düsseldorfer Akademie vorgestanden und dort auf's Eifrigste bestrebt gewesen war, weittragende, gesunde Reformen einzuführen, welche bald die erfreulichsten Früchte zu tragen bestimmt waren. Als eigentlicher Begründer der Münchener Schule ist demnach Ludwig I. anzusehen; er war es ja, der nicht nur den Cornelius, sondern auch andere Künstler berief, deren künstlerisches Streben in jeglicher Weise unterstützte und durch mancherlei Aufträge reiche Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kräfte bot. Zunächst hatte Cornelius Fresken für die Glyptothek zu malen, welcher Aufgabe er entsprach in einem Cyklus tiefdurchdachter Gemälde in dem durch eine kleine Vorhalle verbundenen Götter- und Trojaner Saale, wo er die griechische Götter- und Heroensage nach Homers Gesängen darstellte. Unter diesen Darstellungen heben wir besonders hervor den Kampf des Ajax mit Hektor um die Leiche des Patroclus im Trojaner-Saale, das Kolossalste, was Cornelius in der Antike geschaffen. In diesem Gemälde ist der Meister ganz Michelangelo; er ist es ohne Uebertreibung. Dieses Gemälde nebst dem in der Stanze rechts dargestellten Brande von Troja kann man die vollendetsten Meisterwerke der neueren Malerei nennen, denen kaum die große Epoche Raffael's und Michelangelo's etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat, deßhalb wählte auch der König gerade den Platz unter diesen Bildern dazu, den Meister am 29. December 1826 zum Ritter zu schlagen. In den Loggien der Pinakothek schilderte er unter Zugrundelegung von Vasari's Leben berühmter Maler die geschichtliche Entwicklung der christlichen Malerei, wozu ihm die fünfundzwanzig zierlichen, auf Bogen ruhenden Kuppeln und Lunetten des Corridors entsprechenden Raum boten. In diesen Frescogemälden bringt uns Cornelius nach seiner Gewohnheit, mit möglichst wenig Gestalten viel auszudrücken, mit entsprechenden Bildern das Wesen der einzelnen Schulen nahe und führt uns zugleich Züge aus dem Leben der Künstler vor. — Weit über diese Fresken hinaus sind die Gemälde, welche Cornelius in der Ludwigskirche zu München, dieser Sixtinischen Kapelle auf bayrischem Grund und Boden er-

hoben worden. „Diese gewaltige Schöpfung," sagt Görling, „ist auch unbestreitbar von allen ausgeführten Arbeiten des Meisters die weitaus bedeutendste und, wenn man von der farbigen Ausführung, die nicht wohl gelungen ist, absieht, als cyklische Composition vielleicht das Höchste, was die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat." Inhalt dieser Gemälde ist die ebenso tiefsinnig durchdachte, wie großartig durchgebildete Schilderung der christlichen Ideenkreise von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, ein Werk, welches, wie Lübke sagt, in Gedankenkraft, Würde und unermeßlichem Reichthum ihn allein zu einem der ersten Meister der christlichen Kunst machen würde. Wie in der Sixtina enthält auch hier die Decke die Hauptbilder. Siehe da! der Allmächtige als Weltschöpfer dargestellt im Momente, da er von Cherubim durch das Universum getragen, mit ausgestreckten Zeigefingern die Sonnen am Firmamente entzündet! Und die Fixsterne ballen, die Himmelskreise entwickeln sich, der Ewige ruft: es werde Licht! und es ward Licht. Es ist der Vater der Zeiten, welcher der Weltbewegung den Anstoß gibt und mit gewaltig erhobenen Armen den Himmelskörpern ihre Sphäre anweist: „Und die Erde ist der Schemel seiner Füße." Ihn umgeben die Welthüter, die Cherubim, und der himmlische Chor, die Seraphim, die Kräfte oder Künste mit dem Saitenspiel, die Wissenschaften mit Zirkel und Globus, die Mächte der gesetzgebenden Gewalten mit Scepter und Palmen, die himmlischen Herrschaften oder Willensvollstrecker mit Schwert, Richtstab und Oelzweig. Die Principate werfen anbetend und opfernd sich ihm zu Füßen.

An die Gruppe von der Schöpfung schließen sich die Momente der Erlösung, von der Verkündigung und Geburt bis zur Kreuzigung und Auferstehung und den Schlußstein des Gewölbes nimmt ein der heilige Geist, der bei der Kirche bleiben soll bis an's Ende der Welt. Daher überschwebt er die Patriarchen und Propheten, Apostel und Martyrer, Kirchenlehrer und Ordensstifter, sowie die Schirmherrn über die Christenheit, während die Volten im nördlichen Seitenchor die Evangelisten, im südlichen die Kirchenväter einnehmen. An der kolossalen, chorabschließenden Kirchenwand, also über dem Hochaltare hat er das jüngste Gericht dargestellt, welches bei seiner Höhe von dreiundsechzig Fuß und neununddreißig Fuß Breite das größte Frescogemälde der Welt sein dürfte.

Dieses kolossale Gemälde, das der Meister mit eigener Hand 1836—1840 ausgeführt hat, während die Ausführung der übrigen Darstellungen seinen Schülern angehört, sollte den Anstoß zur Aus-

wanderung des größten Künstlers der Neuzeit von der Isar an die Spree geben! In Berlin, wo er seit 1841 sich befand, fand jedoch der deutsche Meister wenig Anklang und fühlte sich immer fremd. Die Berliner sind natürlich für die durch und durch christlich gedachten Schöpfungen des genialen Meisters theilnamslos geblieben, ja sie waren geradezu verblüfft, als Cornelius ihnen seine jüngste Composition zur Anschauung brachte, welche Christus unter den Erzvätern in der Vorhalle darstellte. Auch die Umrisse zu Tasso's befreitem Jerusalem fanden keine Anerkennung, vielmehr war man bald mit dem Urtheile fertig, daß die große Periode des Meisters längst vorübergegangen sei. Treffend sagt hierüber Pezolt: „Die ‚Intelligenz' Berlins erlaubt nicht, in den Geist des mit jugendlicher Kraft schaffenden Künstlers einzugehen. Die Urtheile dieser ‚Intelligenz', welche ein Oelgemälde von Cornelius betrafen (nämlich Christus in der Vorhölle), sagen ja zu deutlich, was der Hegelianismus in all' seinen Verzweigungen beansprucht. Weil jene großartigen Gestalten der Erzväter des alten Bundes, jene ehrwürdigen Helden, Propheten und Weisen nicht in jener anmuthigen, zeitgemäßen Schminke des Farbenreizes erschienen, war man verstimmt. Alle Größen, die aus dem Bilde dem Kenner entgegentraten, vermochten nicht die Schwäche zu berücksichtigen, welche Cornelius aber zu seinem Stolz rechnet: Cornelius benöthigt zu seiner seelenvollen Sprache das gewöhnliche Reizmittel der Farbe nicht; ja er weiß es all' zu gut, daß jenes Scheinleben seine Gedankentiefe nur hemmen würde, seinen Ideenreichthum in seiner gewohnten Kraft und Poesie bloßlegen zu können." Gleichwohl sollte es nach einer Reihe von Jahren offenbar werden, wie ungerechtfertigt jenes Urtheil war. Er erhielt nämlich von König Friedrich Wilhelm IV. den ehrenvollen Auftrag, die neu zu erbauende Königsgruft, respective die den Friedhof der königlichen Familie umschließende Halle mit Fresken zu schmücken und zwar alle vier abschließenden Wandflächen, deren jede einhundertundachtzig Fuß lang und fünfunddreißig Fuß breit sein sollte. Zwar wurde dieser Friedhof nicht gebaut, aber Cornelius hat die Entwürfe zu seinem Riesenwerke im Laufe von fünfundzwanzig Jahren vollendet. Der Grundgedanke, den der Meister in denselben festhält, bewegt sich in der Darstellung der Macht des Todes und der Sünde und dann der überwiegenden Macht der Religion, welche den Tod überwindet und hierin als Verheißung der ewigen Seligkeit auftritt. Cornelius theilt jede dieser Mauerflächen in Hauptbild, Sockelbild und krönende Lunette; inzwischen nehmen Nischen Platz, in welchen statuarische, kolossale Allegorieen angebracht sind. — Cornelius hat mit diesen Schöpf-

ungen echt christlichen Stoffes wahrhaft Großartiges geleistet und Werke voll unvergänglicher Jugendfrische, voll tiefsinniger Weisheit, voll erhabener Schönheit und erschütternder Gewalt des Ausdrucks geliefert.

Indeß ist Cornelius nicht der einzige bedeutende Meister der Münchener Schule, sondern neben ihm und an ihn sich anschließend steht da Julius von Schnorr, einer der Mitbegründer der römisch-deutschen Malerschule, der gleichfalls von Ludwig I. aus der Tiberstadt als Professor an die Akademie nach München berufen wurde. Von ihm stammen die Fresken in den Niebelungensälen, im Karolingersaal, im Barbarossasaale und im Habsburgersaal der neuen Residenz zu München, in welch' letzterem Saale auch Compositionen von Moritz von Schwind sich befinden. Aus der späteren Zeit Schnorr's ist als ein Werk von großartiger Bedeutung anzuführen seine „Bibel in Bildern", die in G. Wiegand's Verlag in Leipzig in Xylographien erschienen ist. Die zweihundertvierzig Darstellungen derselben sind ganz geeignet, die Kunst wieder zum Gemeingut des Volkes zu machen.

Ein anderer sehr begabter Meister der Münchener Schule ist Heinrich Heß (geb. 1798), seit 1826 Professor an der Münchener Akademie. Heß begründete seinen Künstlerberuf hauptsächlich durch seine Malereien in der Bonifaciuskirche, in welcher die unerreichten Frescobilder aus dem Leben des großen Glaubensmannes von ihm entworfen und mit Hilfe seines Schülers Johann Schraudolph ausgeführt wurden, und in der Allerheiligen Hofkirche zu München. Hier im Innern hat Heß mit heiligem Ernste und im erhabensten Stile die göttliche Heilsökonomie im alten und neuen Bunde unter der Signatur des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes in drei unvergleichlichen Cyklen componirt. Die Gemälde Schraudolph's in St. Bonifaz gehören zu dem Vollendetsten, was dieser religiöse Historienmaler hervorgebracht hat. Diesem nämlichen Künstler ist von König Ludwig auch die Ausmalung des Domes von Speyer übertragen worden, wo er in vierundzwanzig Gemälden eine Fülle von weihevoller Begeisterung in heiterster, frohlockender Stimmung durchführte. Die Marter des heiligen Stephanus im südlichen Querschiff ist unstreitig die vollendetste Composition darunter, einfach zugleich und voll kräftigen Lebens. Der charakteristische Ausdruck in den sechs Figuren der unteren Parthie des Bildes, die treffliche Ausführung in den Gestalten, Köpfen und Gewändern, der in die Kniee gesunkene Stephanus, ihm zur Rechten der feurig ernste Saulus in der stolzen Pharisäertracht als Urtheilsvollstrecker, zur Linken die drei Steiniger

in ihren verschiedenen Stellungen mit den verschiedenen Nüancen des fanatischen Hasses in den Gesichtern, — Alles dieß ist von gewaltiger Wirkung.

Zahlreiche andere Schüler des Meisters Cornelius lernen wir kennen in den Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte, womit König Ludwig die Arkaden schmücken ließ. Ernst Förster malte Otto von Wittelsbach's Erstürmung der Veroneser Klause, Zimmermann dessen Belehnung mit Bayern, Röckel Otto des Erlauchten Vermählung mit Agnes von der Pfalz, Stürmer Ludwig des Strengen Sieg über Ottokar von Böhmen und die Erstürmung Belgrads durch Max Emmanuel, Hermann den Sieg Ludwig's des Bayers über Friedrich den Schönen bei Ampfing, Stilke dessen Kaiserkrönung, Hiltensberger die Ablehnung der Krone Böhmens durch Albrecht III., Lindenschmitt den Sieg Ludwig's des Reichen über Albrecht Achilles bei Gingen, Schilgen die Feststellung des Erstgeburtsrechtes zur Thronfolge durch Albrecht VI., Gassen die Erstürmung von Godesberg, Eberle die Erhebung Max I. zum Kurfürsten, Foltz die Gründung der Akademie, Monten die Schlacht bei Arcis und die Verleihung der Verfassung. Es sind Jugendarbeiten, die 1830 zur Vollendung kamen. Der jüngste, aber talentvollste Jünger, Wilhelm Kaulbach, malte meisterhaft Bavaria und die Figuren der vier bayrischen Hauptflüsse. Indeß erscheinen diese Malereien Kaulbach's doch noch als ziemlich kühle Schularbeiten im Verhältniß zu seinen beiden Zeichnungen zu Schillers „Verbrecher aus verlorner Ehre.“ In den königlichen Gemächern der neuen Residenz zu München malte er Scenen aus Klopstock, Göthe und Wieland. Berühmt sind seine satyrischen Compositionen zu Reinecke Fuchs, die immer ein Meisterwerk der Thierfabel bleiben. Von den großen symbolisch-historischen Darstellungen sind besonders hervorzuheben seine Geisterschlacht der Hunnen und Römer, seine Zerstörung Jerusalems und die Trennung der Sprachenstämme beim Thurmbaue zu Babel und die Kreuzzüge. Letztere drei Gemälde gehören zu jenen Malereien im Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin, zu dessen Ausschmückung Kaulbach von König Friedrich Wilhelm IV. eigens berufen worden war. Das Bild der Kreuzzüge nennt Förster in malerischer Ausführung einen wahren Blumenstrauß. Diese weltberühmten, auch in der Farbengebung vollendeten Fresken sind ihrer Conception nach in München entstanden und die Entwürfe von da nach der norddeutschen Hauptstadt exportirt. Das Original zu der Zerstörung Jerusalems in Berlin bildet einen vorzüglichen Schmuck der neuen Münchener Pina-

kothek, da König Ludwig I. das 1845 in Oel ausgeführte Bild seinem königlichen Schwager noch vor der Nase weggekauft hatte. Es ist eine Composition von hochtragischem Charakter. An den Stufen des Tempels legt der hohe Priester Hand an, sich zu erdolchen. Seine Gemahlin fleht, ihr noch früher den Gnadenstoß zu geben, während die Söhne der Verzweiflung des Vaters hemmend in den Weg treten. Die Diener des Tempels liegen entseelt umher, Wahnsinn und Furcht hat sich des Volkes bemächtigt, Mütter vom Hunger gequält tödten ihre Kinder und zerreißen mit Zähnen ihr eigenes Fleisch. Die römischen Posaunen verkünden den Sieg auf Sions flammenden Trümmern. Oben erscheinen die vier Propheten, welche vergeblich diese Schmach vorausgesagt haben. Es ist göttliches Strafgericht, denn Engel mit flammenden Schwertern eilen den Verkündern voran. Im Vordergrunde sucht der rasende Ahasver den Tod, während anderseits das junge Christenthum mit der Eucharistie, des inneren Sieges bewußt, den Ort des Gräuels verläßt.

Als Illustrator von Classikern hat Kaulbach wenig Glück gehabt, indem seine Frauengestalten in der Göthe- und Schillergalerie trotz ihrer kalligraphischen Schönheit, eleganter Technik und trotz alles äußeres Aufwandes eine innere Leere zur Schau stellen, die uns bei allem Ebenmaß der Gliederformen weder in der Bewegung noch im Antlitz der Hauptpersonen die Seele, den Schlüssel der Situation finden läßt.

Die Hinüberführung der monumentalen Malerei zum Genre vermittelten in München die Schlachtenmaler Peter Heß, Albrecht Adam, Dietrich Monten, Karl von Heideck, Kobell und vor Allen Fedor Dietz. Benno Adam, Eberle und Habenschaden haben dem Thierleben die gemüthliche Seite abgewonnen, und Klein als Zeichner hauptsächlich dem Fuhrwerk seine Originalität abgelauscht, damit jede Seite vertreten sei. Der vorzüglichste Thiermaler ist Fr. Voltz, besonders durch seine feinen auch landschaftlich reich entwickelten Schilderungen des Heerdenlebens berühmt.

Das eigentliche Genre wurde cultivirt durch Enhuber, Ludwig Richter und Meierheim, welche seelenvolle Schilderungen des Bürger- und Bauernlebens entwarfen. Von Enhuber verdient besonders rühmend angeführt zu werden das Schneiderlein, das, vor dem Nahen der keifenden Ehehälfte bestürzt, vom Spieltische sich unter den Wirthshaustisch verkriecht. Kaltenmoser und Petzl schildern das deutsche Volksleben, Flüggen ist ein feiner Sittenmaler und hat im Fache der Genremalerei geradezu Classisches geleistet in der Prozeßentscheidung,

dem unterbrochenen Ehecontrakt, dem Erbschleicher, der Auspfändung, dem Vorzimmer eines Fürsten in der Pinakothek. Feuermüller schuf in seiner Bauernhochzeit am Schliersee eine unübertreffliche Idylle mitten aus dem Volksleben heraus, so daß uns wahre Lust zum Landleben anwandelt und wir bei Citherklang und Schnatterhüpfelsang selbst mit dabei gewesen sein möchten.

Als Landschaftsmaler sind vor Allen zu nennen Wagenbauer, Dorner, Schirmer, und der unvergleichliche Rottmann.

Noch haben wir zwei zur Münchener Künstlergruppe gehörige Meister zu nennen, die eine isolirte Stellung einnehmen: Anton Gegenbauer, der die Technik der Frescomalerei in einem Grade beherrscht wie vielleicht kein anderer deutscher Meister, aber seine Figuren nicht innerlich zu charakterisiren versteht, und Bonaventura Genelli, der, ein Meister in der Composition, der christlichen Weltauffassung abgekehrt den Menschen nur als ein leiblich erzeugtes und erzeugendes Wesen aufzufassen wußte, weßhalb auch König Ludwig während zwanzig Jahren nicht Ein Bild von ihm erwarb, so daß seine cyklischen Darstellungen: das Leben einer Hexe in zehn, das Leben eines Wüstlings in achtzehn Blättern, dann sechsunddreißig Zeichnungen nach Dante in Privat-Galerieen wandern mußten.

Wenn von der Münchener Kunstthätigkeit die Rede ist, darf und kann jener Zweig nicht mit Stillschweigen übergangen werden, der nach langer Vergessenheit gerade durch Bayern wieder entdeckt und zur höchsten Blüthe gebracht ist worden, die **Glasmalerei.** Sigmund Frank, eines Victualienhändlers Sohn in Nürnberg, hat diese Kunst wieder erfunden und König Ludwig I. faßte den Entschluß, mit Hilfe seiner Cabinetscassa diesen Kunstzweig zu seiner früheren Bedeutung wieder zu erheben. Max Ainmüller war es, der durch genaues Studium der chemischen Behandlung und Zusammensetzung der alten Glasgemälde die Kunst erfand, alle Arten farbigen Glases mit Farben zu übergehen, so daß man nun über hundert oder einhundertundzwanzig Glastafeln in allen Abstufungen verfügt. Zugleich vollbrachte er neben der technischen die ästhetische, besonders ornamentale Regeneration, und begann „der seit langer Zeit verstummten Glasmalerei die goldene Zunge zu lösen, welche so oft zum christlichen Gemüthe geredet und die Wirkung der Chorgesänge so mächtig unterstützt hatte.“

Schon die ersten Leistungen, die beiden Fenster an der Westseite des Regensburger Domes, die drei Könige und Johannes den Täufer vorstellend, riefen allgemeine Bewunderung hervor und seit dieser Zeit sind eine Unmasse von Glasmalereien in München

in München gefertigt worden, die in fast alle Länder der Welt ihren Weg gefunden haben.

Das Haupt der Düsseldorfer Schule ist Wilhelm Schadow, der seit Cornelius' Abgang nach München Vorstand der Akademie war und dort nicht nur als schaffender Künstler, sondern auch als Lehrer großen Einfluß übte. Obgleich Schadow vorzugsweise kirchlicher Maler war und seine bedeutendsten Werke dem religiösen Gebiete angehören (die vier Evangelisten in der Werder'schen Kirche zu Berlin, Christus mit den vier Evangelisten zu Schulpforta, Christus am Oelberge zu Hannover, Schmerzensmutter am Kreuzesstamme zu Dülmen, Geschichte des verlornen Sohnes, der klugen und thörichten Jungfrauen, Grablegung Christi u. s. w.), so gewährte er doch an der Akademie allen Richtungen und Gattungen der Malerei freie Entwicklung, und verlieh auch der Landschaft, dem Genre, dem Stilleben das akademische Bürgerrecht.

Unter den Vertretern der Düsseldorfer Schule, die sich in den Dienst der Kirche begaben und zu einem tieferen Verständniß des Christlichen in der Kunst gelangten, sind besonders hervorzuheben die Gebrüder Carl und Andreas Müller, Friedrich Ittenbach und Ernest Deger, welche sämmtlich in Rom Studien machten für den Freskenschmuck der Apollinariskirche zu Remagen, welche die erhabensten kirchlichen Werke der Düsseldorfer Schule besitzt. Deger, der berühmteste Madonnenmaler der Neuzeit, behandelte dort das Leben Jesu, Ittenbach und Carl Müller fertigten die Darstellungen aus dem Leben Mariens und Andreas Müller stellte das Leben des heiligen Apollinaris dar. Die bedeutendste Composition dieses Gemäldecyklus ist das große Bild der Kreuzigung.

Diese Fresken sind das Bedeutendste, was die Düsseldorfer in der Monumentalmalerei geleistet haben. Es fehlte eben dort an Anregungen und Aufträgen für monumentale Werke und so sahen sich diese Meister vorzugsweise auf die Pflege der Oelmalerei, auf Arbeiten von geringeren Maaßverhältnissen hingewiesen. In solchen Arbeiten haben sie aber recht Tüchtiges geleistet. So z. B. ist berühmt geworden Deger's heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde, dessen bekanntes Altargemälde in der Andreaskirche zu Düsseldorf „Mater pulchrae dilectionis". Noch mehr verdient sein „Christus am Kreuze" und „die Jünger am Oelberg" rühmliche Erwähnung. — Carl Müller's Werk: „das heilige Abendmahl", welches die Jünger um den Heiland knieend und aus seinen Händen das heilige Abendmahl empfangend darstellt, ist vielleicht seine gelungenste Arbeit und überhaupt eines der

hervorragendsten Werke der Düsseldorfer Schule. Von Andreas Müller verdient Erwähnung sein schönes Communionbild, welches Christum als Brod des Lebens darstellt; Jesu zur Seite befinden sich zwei Engel, anbetend in die Kniee gesunken, auf Wolken stehend; das Ganze ist von einer schönen Rebenguirlande umgeben, deren Trauben den Saft in den Abendmahlskelch ergießen. Von Ittenbach heben wir besonders „die Darstellung der heiligen Jungfrau" hervor, von Settegast „die Himmelfahrt Christi". Auch Carl Clasen, Eduard Steinbruck und Christian Köhler, ferner Theodor Mintrope und Julius Röting sind als verdienstvolle Maler religiöser Bilder hervorzuheben. In mehr oder minder hohem Grade besitzen die Werke der vorgenannten Meister den Typus künstlerischer Vollendung und echter Kirchlichkeit.

Außer den genannten Meistern gehören der Düsseldorfer Schule an der aus einer jüdischen Familie stammende Eduard Bendemann, der sich mit besonderer Vorliebe alttestamentlichen Stoffen zuwendet, unter denen ihm die Darstellung der trauernden Juden von Babylon am besten gelungen ist. Ferner Julius Hübner und Lessing, welch' Letzterer seinen Pinsel hauptsächlich zu polemischen gegen die katholische Kirche gerichteten Tendenzen benutzt, wie sein „Huß auf dem Concil zu Constanz", „Luther auf dem Reichstag zu Worms", „Luther, wie er die päpstliche Bannbulle verbrennt", sattsam beweisen. Als trefflicher Colorist ist Carl Sohn zu nennen, der seine Stoffe gerne der Antike entlehnte.

Es wurde schon erwähnt, daß diese Schule auch dem Genre u. s. w. sich hingab, so daß sie durch gemüthvolle Auffassung der einfachen Zustände des wirklichen Lebens eine neue Blüthe der Genremalerei hervorriefen, „in welcher Adolph Schröter durch körnigen Humor, Jakob Becker durch ergreifende Darstellungen von Dorfgeschichten, Carl Hübner durch wirkungsvolle Scenen aus den socialen Zuständen und Conflicten, Rudolph Jordan und Henry Ritter durch frische Schilderung des norddeutschen Fischerlebens, der Norweger Tidemand durch poetische, tiefempfundene Scenen aus dem Volksleben seiner Heimath, Hasenclever durch humoristische Auffassung des Spießbürgerthums hervorragen. Unter der jüngeren Generation hat sich Ludwig Knaus durch seine unvergleichlich fein empfundenen und meisterlich, auch in malerischer Hinsicht durchgeführten Genrebilder als einen der bedeutendsten Schilderer des Seelenlebens, sowohl in tragischen Conflicten wie im sonnigen Glanze heiteren Lebensgefühles bewährt. Die Vorgänge äußerlich bewegten Daseins, namentlich im

Getümmel der Schlachten, schildern Bleibtreu und Camphausen mit großem künstlerischem Geschick."

Außer diesen beiden Schulen von München und Düsseldorf waren einzelne tüchtige Meister thätig in Berlin, wo die Malerei eine mit Düsseldorf verwandte Richtung auf das Genrehafte und Romantische einschlug, und in Wien, wo gleichfalls die talentvollsten Künstler in frischen lebensvollen Genrebildern manches Erfreuliche leisteten. Wir wollen nicht näher in's Einzelne mehr eingehen, sondern unsere Umschau über die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts beschließen mit dem Wunsche, daß die erfreulichen Anfänge einer erneuten Hebung dieser Kunst, die uns so vielfach begegneten, sich weiter und weiter entwickeln und zu einer solchen Blüthe sich entfalten möchten, daß das deutsche Volk nicht nur im politischen Leben, sondern auch in der Cultur an die Spitze der übrigen Völker sich stellen könnte.

Namen- und Sachregister.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

H.

J.

K.

S.

T.

B.S. pol.